

QUOUSQUE TANDEM...!

OTEIZA

6^a edición
A LOS 46 AÑOS CON

PRÓLOGO A ESTE LIBRO YA INÚTIL
EN CULTURA VASCA TRAICIONADA



ENSAYO DE INTERPRETACIÓN ESTÉTICA DEL ALMA VASCA

con breve diccionario crítico comparado
del arte prehistórico y el arte actual

\$4.99

ensayamos aquí **UNA ESTÉTICA EXISTENCIAL**: tratamos de la elaboración por el ARTE PREHISTÓRICO del alma matriz europea (y de lo que queda de ella en el actual pueblo vasco)

frente a la tradición del ALMA LATINA artísticamente incompleta, EL ARTE CONTEMPORÁNEO vuelve a completar experimentalmente para el hombre un nuevo tipo de sensibilidad estética, política y religiosa

Trato con este trabajo de mostrar la correspondencia de este nuevo tipo de sensibilidad que está hoy dando a luz el arte contemporáneo, con el viejo estilo para el arte y para la vida que el pueblo vasco tradicionalmente viene heredando y perdiendo (perdiendo en un tremendo oscurecimiento, en una creciente y culpable oscuridad intelectual). Trato de dar una explicación aquí lo más clara (y para nosotros) de la naturaleza y finalidad en estos momentos del arte. Tengo que tratar de nuestra situación ahora y aquí en nuestro País Vasco, denunciando nuestra indisposición increíble para esta urgente y valiosa comprensión. Recorro al testimonio artístico nuestro más remoto en el que se define el estilo propio de nuestra conducta tradicional, la acción personal histórica y fabuladora de nuestra sensibilidad existencial que hoy hemos borrado de nuestra memoria y muerto, confundiendo nuestra vocación responsable de ser con el oficio funcionario de vivir. Pero si hemos suprimido el entierro, no podemos seguir disimulando más nuestro muerto en casa

QUOUSQUE TANDEM...! de una trilogía sobre nuestra identidad

aquí en QT tratamos de nuestra Prehistoria artística arranque mítico religioso de nuestra originalidad cultural

en **EJERCICIOS ESPIRITUALES EN UN TÚNEL** nos planteamos centralmente unos cuadros de raíces como Operador etimológico

combinatoria
de unidades mínimas que nos proporcionan un primer
vocabulario básico

en un próximo libro ya para la imprenta


NOCIONES PARA UNA FILOLOGÍA VASCA PREINDOEUROPEA

alcanzamos conclusiones que podrán parecer sorprendentes

un primer Visionario etimológico prehistórico

y en Prehistoria nuestra préstamos culturales y lingüísticos
para Grecia y Próximo Oriente

y presencia iniciática
y mítica nuestra en las 2 primeras epopeyas
de Occidente Gilgamesh en el tercer milenio
y en el segundo Argonautas al Vello de oro



Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
Kahle/Austin Foundation

QUOUSQUE TANDEM...!

QUOUSQUE TANDEM...!

QUOUSQUE TANDEN...!

Libro constituido por una reflexión continuada y descompuesta en 3 partes, con 2 prólogos y una advertencia para los dos prólogos. Con un índice preliminar y otro epilodal como diccionario crítico comparado del artista prehistórico y del artista contemporáneo. Son 300 páginas, sin numerar, con 66 ilustraciones.

Unamuno intentó hacer comprender a España que en lo más hondo de su plural y compleja personalidad, conserva oculto un misterioso poder original de recuperación europea. No lo explicó con claridad. Aludía a la raíz europea original de su ser vasco, cuando decía que por ser vasco era dos veces español. Era también (quería decir) dos veces europeo. Quería decir que España tenía que revasquizarse, que tenía que comenzar por europeizarse desde dentro. Pero ¿qué es esto de lo vasco desde dentro en el vasco, en el español, en el europeo? Es cuestión, para nosotros, en la que sólo es posible penetrar estéticamente. Que no se muestra en la meditación meramente filosófica (vitalista o existencial). Que tampoco el mismo Unamuno podía precisar desde la manía latina de su inteligencia. El aliento creador (ético, existencial) europeo, que a los vascos nos sube o nos subía a la vida (y que abrasó la de Unamuno) responde a nuestra alma vasca, a nuestra primer alma, que es de raíz estética. Antes que árabe, que romano, que fenicio (antes que latino, que celta, que indoeuropeo) todo español debe reconocer (y respetar) en lo vasco su raíz europea original. España no conoce el alma vasca. Pero el mismo vasco se piensa a sí mismo con una forma (postiza) de pensar que le es ajena. Se piensa a sí mismo mal. No se piensa.

Interesa hoy a todos esforzarnos por entender la impresionante relación del estilo íntimo del vasco con el proceso prehistórico del arte que lo elaboró y con la naturaleza y los propósitos del arte contemporáneo. Comprobaríamos con este ensayo estéticamente (lo intentamos aquí) nuestra disposición singular para reintegrarnos en las situaciones creadoras del mundo de hoy. No debe extrañar la insistencia con que señalamos el descuido inconcebible y culpable de todos para esta reincorporación necesaria de los vascos en nuestro país a la vida de la cultura.

QUOUSQUE TANDEM...!



ENSAYO DE INTERPRETACIÓN ESTÉTICA DEL ALMA VASCA

En cubierta y portada:
encuentro de Oteiza con Xalbador
7 de septiembre de 1974 en revista Zeruko Argia
en Capuchinos de Oquendo Donostia

Fotografías de
ANTTON ELIZEGI

Fotografías en prólogo
XABIER LANDA

1ª edición: Añamendi, 1963
2ª edición: Txertoa, 1970
3ª edición: Hordago, 1975
4ª edición: Hordago, 1983
5ª edición: Pamiela, 1993
5ª edición, 2ª reimpresión: Pamiela, 1994
6ª edición: Pamiela, 2009

© Pilar Oteiza, San Sebastián, 1963

© Pamiela por la presente edición

Diseño y composición:
Pamiela-Lamia, bajo la dirección de Jorge Oteiza

PAMIELA

Polígono Agustinos / Soltxate. Calle G, nave B6
31013 Pamplona-Iruña
Tel.: 948326535. Fax: 948326602
www.pamiela.com • pamiela@pamiela.com
Administración y pedidos: soltxate@pamiela.com

ISBN: 978-84-7681-163-4

D.L.: NA-169/1994

Impreso en Navarra por Ona Industria Gráfica

Polígono Agustinos / Soltxate. Calle F, nave B6
31013 Pamplona-Iruña

Printed in Navarre

PRÓLOGO A ESTE LIBRO YA INÚTIL EN CULTURA VASCA TRAICIONADA

considero mi **Prólogo con resentimientos** en la 4ª edición como último prólogo de mi QT

ahora aquí soy yo a los 30 años del libro que ya hacen 60, la vida entera, tratando de colaborar servir culturalmente en nuestro país pues ya en 1934 mi primer proyecto con nuestro primer lehendakari José Antonio Agirre para tratar y asegurarnos que sí tendríamos en nuestros Gobiernos Consejero político cultural de nuestras vanguardias

por desgracia el primer Consejero el de Agirre un gran pintor Uzelay estéticamente tonto y alejado de los problemas de nuestra vanguardia, al que se debió la pérdida para nuestro país del **Guernica** de Picasso

hasta cuándo QT era un proyecto de ayuda, orientación, una protesta, una resolución, una esperanza, hasta cuándo, ahora nada

solamente democracia dura es democracia y aquí con esta cataplasma este babero de autonomía en política ha podido PNV incapacitar de medios para investigación de creadores y agrupación de artistas hoy así aislados, desconocidos entre nosotros mismos, ganada así comodidad PNV más que relativa en el poder culpable de la ruina actual cultural de Euskadi

con 2º lehendakari su apropiado Consejero de cultura portero del Hotel Londres

con 3º el actual lehendakari su nefasto pluriconsejero teólogo nazigermánico negociante recadista

Navarra y mi Fundación-museo con el País vasco mirando con amor a Navarra
Tolosa mirando con amor de escultores a Gernika traicionada

mis 2 últimos proyectos a punto de solución y a punto de ceder esta vez, creo he cedido ya con Tolosa y voy a ceder, muy grave esta decisión, voy a ceder con Navarra

quizá he tratado siempre de ir demasiado lejos, posible error que he cometido siempre, un proyecto individual o un encargo siempre he compartido, posible origen de mis fracasos

los 2 proyectos se me han mezclado, los estoy sufriendo a la vez, dejo aquí clara noticia muy breve con líneas sueltas de escritos míos y cartas, no volveré a interesarme con nadie ni por nada, me refugio en mi trabajo personal Prehistoria lingüística edad menos lejana para mí, más habitable, a ver si puedo concluir mis 3 últimos trabajos, esta Filología preindoeuropea, El armario y la ventana (proceso al constructivismo, crítica al suprematismo Malevich) y mi Diccionario abreviado mis denuncias fracasos violencias

domingo 17 10 93
desde Zarauz

en carta al Sr Marcotegui en el Gobierno de Navarra

(director de cultura
al lado del Presidente)

me va a permitir usted que le salude atentamente
pero con verdadera indignación
le pongo estas líneas

después de toda la larga campaña de escándalo y basura en la prensa conmigo consentida por ustedes que no olvidaré ¿cómo puede salir página entera como la del domingo en **El mundo** para decir que el próximo viernes 20 compareceré en el banquillo de la justicia con amenaza de multas y cárcel por tenencia etc. ilícita de armas (...)

la maqueta emocionante de OIZA para la Fundación-museo no la verán ustedes mientras mis denuncias claramente expuestas y que obran en su poder **NO LAS CUMPLAN CON TODO EL RIGOR QUE EXIJO**

**NO ES MUCHO PEDIRLES A CAMBIO DE
HABER DADO A NAVARRA TODO LO QUE TENGO**

y me voy a quejar al MINISTRO DE JUSTICIA

el Sr. Ministro JUAN ALBERTO BELLOCH ha colocado en la cabecera de su despacho fotografía del número 13 de mis Apóstoles en Aránzazu el único que está de espalda en el friso y con su cabeza cortada en las manos levantadas que claman justicia al Cielo

es el más parecido a mí

Madrid 22 1 93

Ministerio de Justicia

del Gabinete de la Presidencia querido Jorge, he recibido tu FAX y tu envío por SEUR te quiero y me duele profundamente el infierno que estás atravesando, sé que te sientes como el apóstol número 13, que ya intuiste hace casi 40 años.

Entiendo todo lo que dices y también te comprendo. Quisiera colocar personalmente tu par móvil en el lugar en que cayó Txabi, pero me temo que eso no será posible mientras el monstruo que entonces engendramos siga matando seres humanos. Por lo mismo creo que en torno al Guggenheim se puede pensar todo, decir todo, hacer todo... menos invocar al Demonio en nuestra ayuda. Lo último que desearía es que nadie pudiera llegar a asociar a tu nombre el asesinato de un nuevo Ryan.



TXABI ETXEBARRIETA

querido Joseluis aquí en tu Gabinete de prensa del Ministerio viejo etarra superior inteligencia entrañable amigo

con el recuerdo en tu cárcel de Cáceres nuestros contactos comunicaciones

pero no podemos pensar que nosotros engendramos estas bandas criminales etarroides

se está confundiendo ETA anti-franquista con este falso ETA identificado con este fanático HB de pocas luces que sobrevive de inutilidad y división de nuestros Partidos políticos y desorientación y atraso de nuestro país sufriente blanda plañidera paseante multitud

domingo 30 10 93
Zarauztan Oteiza

de mi Carta al alcalde de Tolosa

Considero a usted informado del proyecto

CIRCUITO DE ESCULTORES VASCOS
COMO REPARACIÓN CULTURAL
AL OLVIDO Y TRAICIÓN A GERNIKA

mi escultura está realizada y aguarda terminación ya a punto Ricardo Ugarte con la intención de inaugurarlas al mismo tiempo como corresponde a la inauguración de un Circuito y no la obra de un solo escultor

ha surgido grave inconveniente

yo esperaba colocar en **Bentaundi** cristianamente como una Cruz en movimiento mi Estela memoria a TXABI ETXEBARRIETA poeta ideólogo entrañable compañero en nuestro FRENTE CULTURAL DE ARTISTAS VASCOS primer caído 1968 en nuestra resistencia al franquismo y sugería en reconciliación placa y una cruz donde fue muerto guardia civil

sábado 13 11 93
Zarauztan

de mi carta que hago llegar para la Junta y el Alcalde

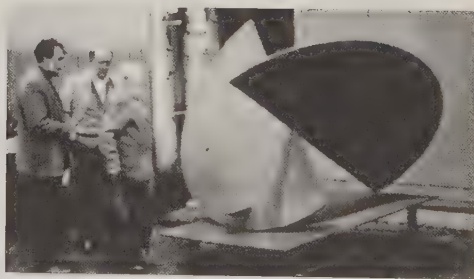
que Bentaundi al borde de la carretera el alcalde no tiene autoridad puesto que es propiedad particular, era propiedad de todos para morir, no tenemos valor para colocar las 2 estelas de paz y reconciliación



Utsate Puerta al espacio
mi escultura para el
arranque del Circuito
aquí en Talleres Oiartzun

he fracasado siempre
nunca me resigné al fracaso
voy a ceder esta vez
sé que estoy ocasionando a todos
preocupación disgustos
tenemos que preguntarnos ahora
qué méritos Tolosa para encomendarle
este circuito de escultores vascos para qué

la estela **Cruz caminando**



me vuelven a citar para comparecer
pasadomañana 15 a las 11,30 ante el juez de paz con amenazas
traslado por la policía

perra burocracia franquista que a sí misma
se hace llamar justicia (justicia de injusticias) que ya denuncié al
Gobierno de Navarra sin ser atendido

**¿POR QUÉ ME PASA ESTO CON NAVARRA A LA QUE CEDI
TODA MI OBRA?**

yo ocultaba mi conspiración a favor de Navarra Navarra ocultaba su oposición a mi proyecto

enfrentarse al poder es conspirar, el conspirador calla lo que hace habla al fracasar

cartas cariñosas que recibía se dolían no haber cedido mi obra a Gipuzkoa, pensaban se debía a disgustos recibidos a resentimiento

Juan Cruz Alli única autoridad política abierta a toda Euskalherria su personalidad moral, su gran cultura, recibía y agradecía la cesión de mi obra a Navarra

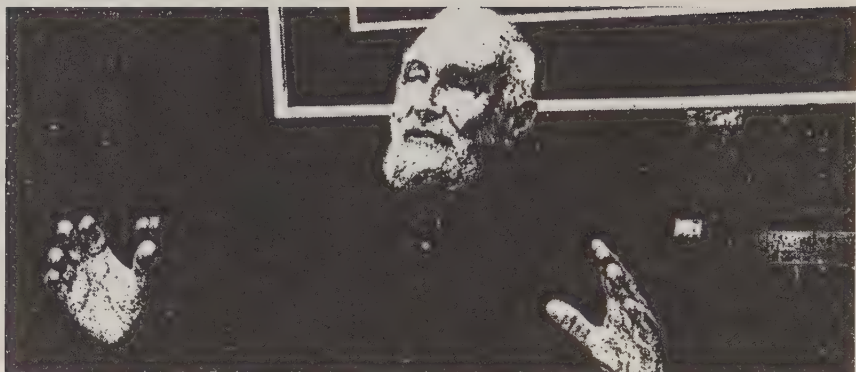
pero el Presidente preside pero no decide, no tiene poder y está rodeado de una burocracia **UNA NAVARRA OFICIAL ANTI-VASCA Y CULTURALMENTE REACCIONARIA** que comprendió enseguida que mi Fundación-museo, propuesto además para integrarse en un Circuito de estaciones-museo, fundaciones de escultores vasco-navarros

comprendió mi proyecto como una penetración vasca y de cultura en vanguardia en el costado de una Navarra confundida reaccionaria cuidadosamente atendida en incultura por el poder

qué vergüenza mi comparecer en Comisaría, desoían mis acusaciones, abrían un juicio falso contra mí y que todas mis denuncias al Gobierno explicadas, se han ido archivando todas en el escritorio cerrado de MARCOTEGUI en el Gabinete de la Presidencia

4 11 93 en NAVARRA HOY que me pide
qué pienso de mi condena

NO CONSIDERO PUBLICABLE POR EL MOMENTO
MI REACCIÓN AL TRATO INCONCEBIBLE INJUSTO
Y COBARDE QUE LLEVO TIEMPO SUFRIENDO AQUÍ
DE QUIENES POR SU AUTORIDAD MENOS PODÍA
ESPERARSE



Oteiza, el hombre del noroeste

NAVARRA HOY 18 2 93

— Lamberto Pérez —

Cómo habéis podido ofender así a Oteiza. Cuando no hace tres meses Juan Cruz Alli hizo el panegírico de Oteiza declarándole “hombre incómodo, rebelde, fugitivo, en permanente lucha contra el engaño y la impostura, de talante insobornable, tremendo agitador cultural, disidente inconformista y conciencia crítica”, pareció que Alli había comprendido algo, o por lo menos a Oteiza, y por ello fue declarado favorito de San Francisco Javier. Alli no había comprendido nada, o lo suyo era una impostura, y por tanto pierde la gracia. La ignorancia es lo que ofende y Oteiza está ofendido. Si Alli hubiera comprendido a Oteiza no ignoraría esta elemental máxima suya: “La simetría es el recurso de los tontos”.

Oteiza, el hombre del noroeste que como cualquier sudista altivo de John Ford desenfunda ante la intolerable humillación de las representaciones falaces del orden, ante el simulacro de la simetría,

moteja naturalmente de tonto peligroso al abogado que se interpone ante él y la justicia con la simetría del Derecho. Que Alli incurra en simetrías parecidas e invoque la neutralidad de un juez, es motivo suficiente para desheredarle. Pero si además tolera que la policía humille al sudista desarmado exigiéndole un certificado de salud mental para devolverle las armas, entonces hay motivo como para que se desate la cólera de Aquiles. Alli no ha entendido a Oteiza o no ha visto películas de John Ford. Estas películas donde un sudista solitario, irreductible ante la humillación de la derrota, surge del vacío sin orden del desierto primigenio, como una fuerza más de la desatada naturaleza para, enfrentándose a las falacias desnaturalizadoras del orden, la dominación, el progreso, restaurar un orgullo de ser primordial y volver al vacío original del desierto dejando la estela duradera de una presencia intangible.

NAVARRA HOY que acabo de citar

reproduzco 2 comentarios de **Lamberto Pérez**
esconde el nombre de un gran escritor

su metafórico humor y veracidad
me encantaron cuánto le agradezco
me hicieron bien lo explica todo

Oteiza, las armas

NAVARRA HOY 21 10 93

— Lamberto Pérez —

Rendido y desarmado, etc., etc. Desarme y rendición. Había quien esperaba ver a Oteiza en el banquillo por lo de las armas que ya entregó: Oteiza o el alma doblegada del guerrero. Más importante, más humillante que el desarme es el paso por la horca caudina de la rendición. Algún alma de funcionario vencedor precisó a la prensa que las armas entregadas por Oteiza, las que le llevaban ante el tribunal, estaban *en buen estado y buen uso*. Patrañas. Las armas que el insurgente vencido, el que no acepta la humillación de la derrota, entierra un día para desenterrar al cabo de los años en una explosión de cólera, están siempre oxidadas, encasquilladas, inutilizadas. Pero esas armas inservibles son el símbolo que sigue alentando la rebeldía. Oteiza no esgrimió ningún arma medio inutilizada ante nadie: esgrimió el símbolo colérico de su insurgencia, que es más peligroso que las armas. Por eso sí que podrían juzgarle, pero el juicio no

era más que la horca caudina que sigue al desarme y Oteiza no compareció. Se entregan o se desentierran las armas, pero no se entrega el alma del guerrero ni se entierra la furia, la angustia de vivir.

Por el símbolo de su insurgencia, por esa furia y esa angustia de vivir, que ya no es de este mundo de aculturación, sumisión y estupidez tecnocientífica, lo mismo que Oteiza no es del mundo moderno de la Razón sino del viejo mundo del mito, le tratarán de reducir siempre, como ahora Savater trata de reducir a Eduardo Haro Tecglen a un mero "apologeta del ego rebelde". E.H.T., Oteiza, Antoñana también, viejos vencidos que no van a doblegarse, fieles a sí mismos como a un destino. Un destino que ya es una condena, la condena que Marlow vislumbró en El corazón de las tinieblas: luchar a brazo partido contra la Muerte, contra toda forma de aniquilación espiritual, sabiéndose de antemano en la derrota.

ya hace años conspiré con la autoridad humana y política de URMENETA un proyecto **para una gran Universidad de Artistas vascos en Pamplona** que hubiera convertido a la capital navarra en capital cultural del País vasco

se me ofreció elegir lugar y nos pusimos de acuerdo que parte de la calle Compañía con la Casa de los Jesuitas que por inmensidad de espacio y su inmensa desnudez aprovechable me entusiasmaba y que no había interesado al Obispado

pensado todo para la coordinación pública de lenguajes en experiencia de Pastorales en la calle montaje improvisaciones (seguir no tiene sentido)

me quejo de no haber sido correspondido comprendido mi amor cultural a Navarra

me quejo de mi última oportunidad que ya reniego con mi Fundación-museo, he sido traicionado, desoído maltratado a conciencia por Navarra

lo siento he fracasado como siempre, mi conclusión es que también aquí debo ceder, debo rendirme

a mis amigos un comunicado muy triste para mí

regreso a Pamplona para resultado últimos análisis Clínica Universitaria reciente y recuperado con mi marcapasos pero sufro ya venganza de la piedra, o cariño seguimiento, una en cada riñón, la tercera en la vesícula, he perdido oído izquierdo que era el bueno, pérdida visión en el ojo derecho, cataratas en los 2, el hígado no parece tan averiado

no puedo estar para nadie (en este atardecer un domingo experimento ahora mismo como una presión, un dulce dolor que me sube del hígado al pulmón derecho hasta el oído

de tántome curar
me están matando

conclusión de la Clínica parece que me encuentro bien, no soy curable, todo me pasa porque soy muy viejo

me impresiona mucho en estos días Giulietta Masina arrodillada y rezando ante su compañero de toda su vida y me veo sigo arrodillado rezando no me separo de mi Itziar mi compañera de toda mi vida

no os escandalicéis

pienso tanto Guggenheim pienso en tanta corrupción estafas mediocridad política cobardías, lamento comando no os escandalicéis, que no he podido reunir para cuidar un poco seriamente de la higiene moral en directo

el muerto que en este mi QT no podemos ocultar detrás de la puerta es el muerto de Ionesco que va creciendo en casa de la pareja criminal al ritmo de sus remordimientos, yo os voy a crecer a muchos que en vuestra criminal conciencia no voy a caber

lloro todos los días tristeza de querer morir
sufro también tristeza de querer matar (lo retiro, no
se puede decir)

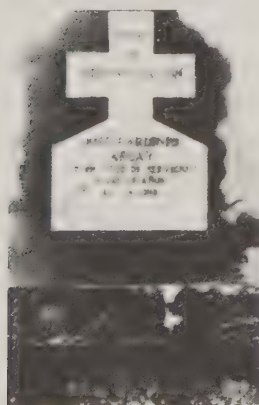
intolerancia para la irracionalidad
criminal de la intolerancia es violencia contra la
violencia de criminal irracionalidad

creo haberme extendido demasiado

he advertido al comienzo que no iba a hablar del libro, ya no
me sirve, que iba a referirme a mí yo también he concluido

unos días antes del 28 12 93 fecha para la cadena humana (?) organizada
por Asociación (todos divididos y atemorizados) de PAZ Y RECONCILIA-
CIÓN que unirá 10 kilómetros 10 mil personas entre el Guardia civil caído
en Aduna y Etxebarrieta en **Bentaundi** que no se atreven a mis 2 señales
conmemorativas para esta reconciliación

he tenido que tomar decisión de comunicarme con la máxima autoridad de
la Guardia Civil atentísimo y de acuerdo con las 2 cristianas señales que yo
entendía tenían que ser colocadas para la cadena PAZ Y RECONCILIA-
CIÓN para la que los organizadores aconsejaban valor civil y religioso que a
ellos había comprobado también les faltaba



ahora escuchad estas palabras del Premio Nobel de literatura 1963
el poeta griego Yorgos Seferis

**O la vida significa coraje
O deja de ser vida**

Las censuras a este libro (Inserto del editor)

Joan Mari Torrealdai (autor de *El libro vasco* y la *censura franquista*) nos facilitó información acerca de las censuras sobre el *Quousque Tandem...!* y *Ejercicios espirituales en un tunel*.

QUOUSQUE TANDEM...!: Expediente 1554. Madrid, 23 de marzo de 1963

El lector A elaboró el siguiente informe:

Vindicación literaria del pretendido credo estético de un escultor desafortunado, puesto al empeño de autorizarlo invocando a troche y moche los nombres de los más ilustres representantes de las tendencias existencialistas.

Este ejemplo de confusión mental, difícilmente superable, desacreditaría por sí solo la presunción racista de superioridad vasca en que el autor se complace con inocente confianza. Así como en la versión plástica de su concepción del “vacío arquitectónico receptivo” estuvo por lo visto desacertado, tampoco es de temer que haga escuela en la literatura.

Por consiguiente, la obra, que no ataca a la moral, no acusa tendencia política reproachable, ni ostenta –por desgracia– asomo alguno de mérito literario, puede autorizarse como un inocuo desahogo personal.

EJERCICIOS ESPIRITUALES EN UN TUNEL. Madrid, 17 y 11 de enero de 1963

Lector B:

Despechado por la oscuridad a que le relega su persistente y explicable frustración profesional, sigue Oteiza debatiéndose en el laberinto mental de unas pretendidas teorías estéticas, en las que ya se embrollaba la singular dialéctica de su *QUOUSQUE TANDEM*. Solo que entonces los desahogos del autor en torno a su estrafalaria y sintomática devoción por el vacío no trapasaban los límites de una divagación caprichosa, como ésta, por ejemplo, de los idiomas y de los nombres cóncavos y convexos, o de la elocuencia tácita de las palabras inexistentes, inadvertida por Unamuno, mientras que aquí se lanza resueltamente al disparate escandaloso y agresivo: “Lenin (lo mismo que Juan 23 (sic), ambos de feliz memoria...” (página 2 del Ejercicio 3); ...“horrorizado de tanto ataque continuado al alma de nuestro pueblo...” (el horrorizado es un grupo de artistas integrado por el propio Oteiza y un amigo suyo); ...“la descomposición del alma vasca por efecto del catolicismo y de la cultura grecolatina...” (pág. 3) ...“nuestra generación sofocada en un túnel sin salida de 1936”... y otras intolerables desconsideraciones al Vaticano, a los Obispos y a la integridad patria marginadas en negro en anterior lectura y ahora subrayadas o tachadas en rojo por el suscrito, que no las considera publicables, ni siquiera en una obra como ésta, de escasa difusión y de antemano desautorizada por su patente futilidad.

Por lo que se propone que se condicione su publicación a las **mutilaciones señaladas**.

Lector C:

“Separatismo es el único camino para la salvación política de España” (pág. 43 Ejercicio 3). “Operación Obispo... en contra de la política antivasca de los dos obispos de Guipuzcoa y el de San Sebastián” (ibid.).

La tesis de este hombre es la que expuso en Guernica ante un grupo de artistas e intelectuales vascos “que estamos verdaderamente afligidos, horrorizados de tanto ataque continuado a nuestra personalidad espiritual, al alma de nuestro pueblo y dispuestos a no tolerar un atropello más sin contestar adecuadamente. Creamos un Frente Cultural vasco: el Gizakera” (pág. 2, Ejercicio 3).

Todo el libro es de una incoherencia, de un disparatado subido, junto a unas indudables manifestaciones neuróticas que hacen comprensibles las alusiones continuas a la denegación de los impresores para aceptar sus brebajes.

Es evidente que por las razones obvias de un separatismo a ultranza, de un remover aguas tranquilas, de un querer agitar a los jóvenes sacerdotes (pág. 43), y de tratarse de algo sin pies ni cabeza, la opinión del Lector es de que la obra

NO DEBE AUTORIZARSE

OTEIZA ABANDONA EL PAÍS VASCO

Puede no ser por mucho tiempo pero me voy harto del País Vasco, harto de Navarra, por referirme a estos lugares no digo Euskalherria que entiendo como territorio histórico en unidad cultural y política, que ya no existe. Muero aquí de hambre de justicia, de impotencia ante el genocidio cultural ya consumado con la indiferencia de un país derrotado, concluido. Es falso que los pueblos se merecen el gobierno que tienen, es todo lo contrario, lo comprobamos con el nuestro. Se nos ha perseguido a creadores y artistas en cultura nuestra hasta prácticamente destruirnos para dejar desarmado al pueblo que habéis convertido en confundido y obediente rebaño.

El Parlamento no ha recogido las denuncias y análisis responsables con los que debía haber condenado Guggenheim genocidio cultural *lapurestafa* euskodisney. Gobernantes analfabetos culturales, teólogos rebotados a la carretera (no escribo carrera política) digo a la carretera política como bandoleros. Aquí en lugar de esta basura en democracia blanda de delincuencia cultural y política de justicia de jueces de pena, era democracia dura, una democracia Pericles con gobierno de unos hombres enteros y no de Partidos con el hombre partido su cerebro como el culo.

Hubiera deseado antes de irme ver la edición última a los 30 años de mi **Quousque tandem** con su prólogo a ver cómo sentaba. Lo ha impedido la huelga de más de un mes que llevan los impresores en Pamplona. Al mismo tiempo y en otro país cualquiera tan inconsciente como el nuestro estamos viendo huelga de más de un mes de enterradores con sus ataúdes rotos y los cadáveres asomados pudriéndose en el suelo.

Se alquila ahora este infortunado país nuestro, será para un turismo pobre. Aquí hemos perseguido con agrupaciones y Frentes de cultura un modelo de país que corresponde a un turismo interesado en acercarse a nuestros museos de arte y diseño en experimentación adelantada, urbanismo en vanguardia (para qué seguir). Y con estos años de autonomía perdida con gobiernos irresponsables esto es lo que tenemos, atraso y política con las manos de basura casi todos, algunos con la sangre de hermanos.

Hace 2 años que debí concluir mi libro de Filología vasca en nuestro preindoeuropeo con el descubrimiento para Occidente de su primera epopeya que permanecía escondida en una prehistoria que no podía ser investigada lingüísticamente. Yo me lo propuse y ha sido mi trabajo. El historiador se había equivocado al fijar fecha en el nacimiento del tiempo histórico que lo he situado de 5 a 7 milenios antes en nuestro mesolítico final con una Cultura del cielo que ya tiene su origen con el -14.000 del cazador y pintor de nuestros santuarios. En las 2 epopeyas consideradas las primeras de Occidente, Gilgamesh y luego los Argonautas al vellocino de oro, encontramos memoria mítica y lingüística de viajes iniciáticos en nuestra Cultura del cielo al encuentro con el país del nacimiento del sol (concluiré el libro).

He perdido estos 2 últimos años, como toda mi vida, con los demás. He trabajado con una espléndida juventud recién salida de la Universidad que me ha entristecido, preparación incompleta, profesionalmente no alcanza a responder, una juventud como ausente. Pero no todo es funeral y desaliento. Hay 2 movimientos en tradición popular de identidad y en estética vanguardia actual cuyo objetivo es educación de un niño nuevo creador imaginante incontenible y nuestro. **Un modelo de niño para un hombre nuevo en nuestro país.** Estos 2 movimientos paralelos, complementarios que se identifican, IKERTZE eta IKASPILOTA.

IKERTZE-Laboratorios ARTENIÑO

(Camino de Puyo s/n Azkaratenea 20009 Donostia)

IKASPILOTA/GIPUZKOAKO IKASTOLEN ELKARTEA

(Karmelo Balda Pilotalekua 20014 Donostia)

Tenéis que acercaros a conocer apoyar, sorpresa increíble descubrir niños y adolescentes así despiertos encendidos y vivientes de futuro. Equipos educadores y dirección sorpresa individualidades popularmente queridas, asombro de juventud fortaleza moral investigación. Éste es mi país, volveré pronto, volveré.

NOTA con resentimientos PARA ESTA CUARTA EDICION

Hace ahora 20 años de la primera edición de este libro (abril 63) que, en gran parte, era resultado de un primer viaje que realizaba a nuestra Prehistoria. Ante la acogida inesperada del libro decidí completarlo con visión de nuestros comportamientos en la historia y con nueva y larga reflexión, en un segundo viaje a nuestra Prehistoria. Me encontré así, a los dos años del QT con un libro de *Ejercicios espirituales* (julio 65) ya impreso en Hendaia, ya prohibido en Madrid, y al que sólo le faltaba para salir a la calle un último y breve capítulo sobre Prehistoria lingüística que yo tenía que resumir de anotaciones numerosas. Acontecían cosas en nuestro País que me apartaron del libro. Siguieron aconteciendo cosas y uno tratando de que acontecieran otras, así ha cumplido el libro sin acontecerle nada, 18 años.

Me he estado oponiendo a una nueva edición que no fuera acompañada de ese libro de *Ejercicios*. He hecho un gran esfuerzo para que estuviera junto a esta 4.^a edición y no he podido. En este último tiempo he vivido un tercer viaje, quizá ya para mí suficiente y definitivo a nuestra Prehistoria, las notas que debía resumir como conclusión de los *Ejercicios* ya estaban viviendo en el interior de un nuevo trabajo tratando de penetrar en nuestra mitología original. Mi esfuerzo ha consistido en convertir el último capítulo de los *Ejercicios* en una especie de Índice epilodal o breve diccionario al estilo del de QT con noticia, siquiera enunciado de ampliación temas y resultados de mi tercer viaje. Digo que no he podido, me encuentro sin ganas, espiritualmente abatido, sin ilusión por el País, he estado equivocado sobre nuestra inteligencia y capacidad política de recuperación cultural. Atraso, incapacidad, incompetencia, por individuos, por grupos, ideologías, partidos, finalmente por la voluntad cero, la inteligencia cero, en la política cultural de este Gobierno vasco. O de cualquier otro, que hubiera sido igual, porque hay inocencia, no se encuentra mala voluntad en los responsables, es que no pueden entender. Es que un país no puede vivir siglos de espaldas a su propia cultura sin gobernarse, desasistiendo de toda atención, de todo servicio cultural, lo más sagrado de nuestro pueblo, el caserío, con el depósito genético de nuestra identidad original, con nuestra memoria cultural y nuestra lengua empobreciéndose, achicándose, hasta esta ruina actual que somos. Es que la cultura con sus movimientos y cambios en la historia, aunque pase, aunque toque o despierte a algún individuo o grupo, si no llega al pueblo como destino, es lo que en nuestra historia, a nuestro pueblo en incultura, nos ha sucedido. Y la incultura actúa y atrasa activamente, destruye como un cáncer invisible, indolente, en silencio, todo el sistema espiritual y las reservas vivas de un pueblo. Y cuando podemos darnos cuenta

puede ya ser tarde. Hoy puede ser ya tarde, es ya tarde, y aún no nos hemos dado cuenta.

A esta urgente necesidad de replantearnos una política revolucionaria educacional y de cambio cultural para nuestras recuperaciones respondía mi propuesta para la creación de un Ministerio autónomo de arte vasco (DEIA 7-12-80) y en el organigrama que se reproducía se establecía claramente la íntima colaboración de funciones y compromisos entre educación artística, un Estado mayor en arte vasco, Ikastola experimental para reeducación enseñantes en ikastolas y trasvase sensibilidad estética contemporánea para un niño nuevo en las ikastolas (un país sin niños creativamente nuevos, imaginativos, despiertos, carecerá de hombres históricamente útiles, decíamos estamos careciendo hoy de políticos imaginativos, despiertos, actuales), misiones pedagógicas para mentalización cultura popular desde Ordenes religiosas, etc. Era una oferta de cambio, una sensata, inteligente y muy enérgica determinación de cambio, que nadie ha querido atender ni comentar, no se han atrevido a discutir. (Bien, pues nada más)

No preciso decir aquí nada más, he sido el único sobreviviente de la vanguardia artística vasca de la República y de nuestros primeros contactos y entendimiento verdadero con nuestro primer Lehendakari para un cambio en la orientación tradicionalmente reaccionaria de nuestra cultura artística y para la integración del artista con poder político en el Gobierno. Sencillamente mi vocación de servicio y la suerte de sobrevivir, me habían convertido en testimonio y en protagonista de excepción en la lucha gozosa y sin interrupción por nuestra cultura artística en estos 50 años de dolor y desconcierto pero de grandes esperanzas también. No he sido escuchado, no se me ha querido consultar, he concluido marginado pero no culpo a nadie. En un libro que ya tengo y reservo para después del de los *Ejercicios*, me ocupo de nuestra situación y planteamientos estético y político que vivimos las vanguardias en nuestro País en el Arte contemporáneo y mi personal desarrollo teórico y experimental siempre con la mirada, con las ideas puestas siempre, para un auténtico Renacimiento artístico vasco. Inicio el libro con mi *Carta a los artistas de América* (diciembre del 44, en Colombia), cuidada reflexión sobre un arte nuevo para la posguerra, análisis muralismos mexicanos y acusación tendencia antieuropea de artistas americanos, con un último capítulo de llamada también de atención a nuestro Gobierno vasco en el exilio y cuyo regreso a todos nos parecía entonces inminente. La respuesta inmediata desde Nueva York de José Antonio de Aguirre de entera comprensión y esperando prontas oportunidades para discusión de esta Política nueva en cultura contemporánea, fueron las últimas oportunidades recuerdo aquí cerca en Iparralde y con el amigo también desaparecido Xabier de Landaburu. Es un libro de política artística en experimentación vasca y de política aplicada en forma de catecismo para niños (políticos niños) y con recuerdos muy

seleccionados para mayores (digamos que para políticos que debían haber aprendido a escuchar), un libro que puede subtitularse *De política cultural con nuestro primer Lehendakari a Escuela Vasca y conclusión en la nada* (1931-1983: documentos)

Aún tenía razones menores que me hacían incómodo volver a ocuparme en esta nueva edición. Por las cuatro últimas líneas en la Nota a la 2.^a edición y las que pueden leerse en medio de la Nota a la tercera refiriéndome al mismo editor, se ve que estoy harto de él, su cobardía política antes, su oportunismo después, siempre su picaresca comercial, no quiero hablar, no es de creer, pero me viene la risa ahora al recordar este detalle ahora, ya casi olvidado todo, esta visita que tuve de los religiosos que imprimieron el libro, Talleres en Estella del Verbo Divino, y en la que se me ocurrió preguntarles por la tirada del libro, por el número de ejemplares que produjeron, y que con un gran misterio me contestaron que no me podían decir, que era uno de los acuerdos que habían contraído con el editor. Esta inconsciente infantilidad en nuestros comportamientos que encuentro generalizada, la podemos atribuir a un atraso intelectual o especie de madurez en incultura. Pero esta acusación tan grave me obliga a una aclaración importante y positiva. Me encuentro trabajando en el contexto prehistórico en el que hay que establecer hipótesis sobre cosmovisión y elaboración de nuestras estructuras mítico-lingüísticas primarias. Percibo un prematriarcalismo vasco de huecos, espacialismo topológico sagrado del sitio como protección y productividad que considero fase anterior a la vinculación con la madre, como vinculación a un Espacio-Madre (Hueco-madre celeste, nocturno), cultura física y metafísica de huecos en el cazador-recolector de nuestros santuarios, cultura de trampas físicas para cazar y metafísicas (trampas estéticas de imagen, lingüísticas, etc.) para cazar a Dios. En nuestra memoria cultural, en nuestra mentalidad mágica profunda, tenemos que distinguir esta herencia de trampas que es cultural y positiva, y que por desgracia no conocemos bien, no conocemos ni hemos investigado nada (no hace mucho escribía Pelayo Orozco sobre trampas en comportamientos y juegos populares para que observáramos que en vasco no eran consideradas delito), pero me estoy desviando y corto aquí. He querido distinguir una facilidad actual o inconsciencia, inescrupulosidad, para comportamiento con trampas como si no fueran delito y que son delito, es *tramposidad* en herencia acumulada (o desviada) en incultura. La otra es de naturaleza estética, sagrada, creada en nuestra cultura religiosa original.

Para terminar más amable esta Nota, debo aclarar también que llevo tiempo viendo emocionado que circulan libros enteramente fotocopados, y siempre en librerías la pregunta para cuándo otra edición, en centros de enseñanza universitaria se ha pedido a los alumnos que consigan el QT, en estos días me escriben de Barcelona, de 4.º de filosofía en Arte, en la Universidad, que para estos exámenes en junio tienen que

tratar del contenido del QT y que andan mal fotocopiando. Y pienso sin querer y sin querer me río de este vicerrector de Universidad vasca que no aprobaría su examen en Barcelona y que cree insultarme presumiendo que no ha podido pasar de las primeras siete páginas del QT, y de estos analfabetos y serviles funcionarios amatiños insultantes, que me pregunto de dónde han salido, y que ya están aquí dirigiendo en vascas televisiones. Y el propio ministro de cultura que, en respuesta a alguna delicada indicación que le hice en un encuentro ocasional, me confiesa que él es quien capitanea a todos mis enemigos... Pero en qué país (tenemos que pensar en qué *difícil país*) nos encontramos, de dónde tanto enano convocado y para qué fiesta o para qué entierro os han reunido?

En nuestro Ministerio vasco de cultura se piensa, si esto que se ha dicho es pensar, que podemos pasar 10 años sin cultura pero que si en este tiempo no recuperamos nuestra lengua la perderemos definitivamente. Es idea tan corta, esta prisa rectilínea en antivasco y solitario, que se supone acompañada de decisiones catastróficas. En efecto, todos los presupuestos para cultura se destinan en concentrarlos para un tonto y desesperado y físico empujón al euskera desatendido de sus conexiones más íntimas y culturales. Como si fuera nuestra lengua un idioma extranjero que el País, como una comunidad de funcionarios, tuviera que aprobar, vascofonear, en unas oposiciones a finjir País recuperado. Si pensamos en el debilitamiento sufrido por el euskera y en su caída, ¿cómo no pensar que cuando algo cae describe una línea de caída que es forzoso analizar y tener en cuenta para una inteligencia de su recuperación? Componentes culturales, estético-lingüísticos, íntimamente integrados con el euskera en nuestra cultura le han acompañado en su caída, perdiéndose y desprendiéndose antes, dejando en indefensión y abandono, en fatal y solitaria caída al euskera.

Estos componentes y soportes culturales del euskera perdidos antes, son los que con más urgente cuidado estamos obligados a atender y recuperar para asegurar la salvación conjunta del euskera en su cultura. Pues sucede como cuando entra en la atmósfera de la tierra un cuerpo sin gobierno, que choca de frente y se destruye. Su salvación está en gobernar la caída, en desviarla en más lento para salir en oblicuo. El euskera va cayendo en la atmósfera resistente de un país cuyas gentes apenas reconoce como vascos nuestra lengua. Insensato este desafío que debe ser cultural y se hace en deportivo y además de frente y en antivasco a corto plazo. No se da el *sprinter*, la apuesta de prisa rectilínea, entre nosotros. Nuestros juegos y apuestas son de fondo, su prisa es de origen cultural, tienen estructura, es por esto que se componen de partes, vienen de oficios rituales y conservan memoria de ceremonia compuesta estéticamente y danzada, sabiendo dónde se va a llegar pero no cuándo, se juega llegando, con pausas (estetisemas, *tartes*) y tanteos, por estrofas o bertsos, por plazos en redondo, por juegos, por plazas, por balizas,

por troncos, cambiando por dejadas o *txanpas* de percusión pero no en vertical, en oblicuo, en caída a favor del movimiento, de la temporalidad (txalaparta, Ravel), todo en el estilo igual y en oblicuo del bertsolari. Y nuestra canción vasca es como escultura en vasco, cóncava, no grita, es de protección y en silencio. (Abreviaba para terminar y me alejo)

Lo había dicho ya en este libro (QT-23): Cuando hemos dejado perderlo todo es muy cómodo y muy fácil aparentar: el idioma es todo. Mi teoría es contraria, se invierte la relación: el problema no es devolver primero el idioma al hombre sino al idioma (al que nos queda) el hombre (no el que nos queda, si nos queda algo, sino el hombre entero que teníamos dentro del idioma antes). La recuperación del hombre es pues, a nuestro juicio, la cuestión previa a la recuperación del idioma. Este hombre que se recupera a sí mismo, sabrá como recuperar su idioma. Pero este hombre que previamente hay que recuperar es el hombre activo en la cultura, el de nuestro estilo cultural *

Componer visualmente en vasco un periódico y no sabemos, ni el periódico sirve para acercarnos a otras regiones de nuestro País, emisoras de radio que oía en Zarautz aquí no llegan por debilidad (política de vencidos sin recuperar), aquí no veo la televisión regional de Bilbao (conque televisión vasca? sí, *vacaciones en el mar*) porque nos lo impide Nabarra nuestra hermana mayor que políticamente nos salió ya sabemos, así que para cuándo este País, hasta cuándo (Quosque tandem, *noiz arte!*). Nuestras crisis todas son de política cultural de hombre, de reeducación de político en sensibilidad contemporánea, de reimaginación en vasco de niño nuevo y si así no es acompañado, el euskera no se recupera solo.

Ya no preciso referirme al otro gran proyecto cultural del Ministerio vasco, la recuperación también frontal y de repente de nuestra cultura musical caída de quiosco de banda municipal de música en quiosco, de quiosco en quiosco, pues ya tenemos Orquesta sinfónica nacional vasca. Hemos alquilado Orquesta, servirá para acompañar el entierro.

Alzuza, enero 83

* El tema *estilo vasco*, «sistema expresivo vasco», se halla casi virgen de estudio. Oteiza ha sido el único autor que lo ha afrontado, aunque desde el ángulo específicamente estético. Quien quiera estudiarlo tiene una buena ocasión de hacerlo (p. 146 en Introducción a la Problemática vasca —Los vascos, su cultura, su civilización—, vol. 2, Fernando Erro Lascrain, Col. Auñamendi, 1977)

NOTA PARA LA TERCERA EDICIÓN

Ya estoy en el caserío, no está habitable, no hay agua todavía. Pero decido quedarme, si sigo esperando, no estará nunca. He instalado unos depósitos de uralita y un camión-cisterna ha subido con el agua. Hablo con los hombres, son navarros y siguen viviendo aquí cerca en los pequeños pueblos donde han vivido siempre. Yo soy el que ha faltado algún tiempo y que ahora vuelve. Fuertes los cuerpos, algo pesados los rostros, el pensamiento, los gestos, como de canto rodado, un cansancio antiguo, de río olvidado, de un gran río que por aquí ha pasado pacífico y violento, furioso y frustrado o durmiendo. He faltado algún tiempo, con bastante exactitud cuatro siglos y medio, el duque de Alba cuando invadió Navarra y acabó con su independencia, el vasco desacuerdo de Xabier con Loyola. Tuvimos que huir entonces a Guipúzcoa ya alienada, y desde entonces en Azkoitia, hasta mi padre.

Ya intentamos hace unos años volver a Navarra, cuando en Escuela Vasca pretendimos los artistas vascos fundar nuestra Universidad y hacer de Pamplona nuestra capital cultural en el País Vasco y no fuimos comprendidos. Parece que despertamos, movedizo el canto rodado, pero movedizo y aislado e intermitente, muy lentamente. Hay tiempo todavía para seguir trabajando en unos libros sin concluir, que podían seguir inconclusos pero esto me entretiene a mí, ya viejo y que ya no me entretienen los niños, que antes venían con su pan de futuro bajo el brazo. Aunque el País Vasco será, yo quiero creerlo así, frente al funeral crecimiento que nos viene desde Bilbao y destruye, lo que desde Navarra se despierte, se recupere o se salve. Vuelvo ahora solo.

El joven editor ha subido con su coche y porque me ha descubierto aquí, sonrío. Conversamos, brevemente, porque ya hace un tiempo me había hablado de esta tercera edición. No quiero volver a discutir, y a disgustarnos, por lo que pueda decir en esta nota y lo que no puedo decir. Uno está harto ya de vivir así. La entrevista de 45 minutos que se me hizo en Radio Popular de San Sebastián, 26 de setiembre 1974, durante mi exposición, en Fuenterrabía, definitivamente la última, no pudo ser publicada, aquí hubiera estado bien, así que tampoco. He hecho bien en aislarme aquí, he venido a reflexionar y a trabajar en silencio, a esperar en silencio.

El cementerio es aquí un rectángulo tan pequeño, tan apretado o abrazado con la pared románica de la pequeña iglesia, con sus estelas discoideas enterradas de pie, que los muertos deben estar enterrados también de pie, como un pequeño comando de esperanzas en la resurrección impaciente de sus huesos. Ya quisiera que yo también de pie, pero un poco inclinado hacia la izquierda, para ese momento subir en oblicuo, viajar en redondo, volver en redondo. Tengo como curiosidad, es una duda que tengo desde hace unos años. Me ocurre con el canto rodado como con el huevo: si antes el río o habrá sido el canto rodado.

Alzuza en febrero 1975

NOTA DE LA SEGUNDA EDICIÓN

En 1963 se editó este libro. Se me propuso su reedición, su traducción al francés y al euskera, hasta hubo un escritor que sugirió seriamente que debería traducirse también al español. La problemática sobre nuestra personalidad vasca en tradición y en nuestra presente e impresentable situación cultural, que en QUOUSQUE TANDEM me planteo, quise completarla (por esto no consentí antes su reedición ni traducciones) con otro libro, EJERCICIOS ESPIRITUALES EN UN TUNEL que la censura en Madrid, con fecha 21 enero 1966, no me autorizó a publicar.

Estos últimos y ya muchos años han sido para mí de verdadera obsesión por organizarnos los artistas vascos para nuestro trabajo, nuestra información y preparaciones e investigaciones a nivel universitario y en relación íntima y experimental con nuestras formas de expresión artística popular. Mi fe me parecía para siempre inquebrantable y que esperanza en nuestro país para todos, esperanza en vida con cada uno de nosotros, quedaba fuera de toda posibilidad de duda.

Ya me encuentro agotado, ya he cumplido 62 años, he sido vencido unas veces con mis compañeros, la mayoría de las veces solo, en un número difícilmente creíble de operaciones o gestiones perfecta y oportunamente concebidas y estructuradas en nuestro frente de artistas vascos (ya no hay tal frente ni frente cultural ninguno, no hemos tenido nunca visión política de nada). Muy costosamente, pero en este tiempo he logrado salvar parte de mi vida, de modo que puedo decir que no la he perdido totalmente. Aunque solo, he podido seguir explorando desde mi territorio estético en los temas centrales de este libro. Mi abandono de la escultura, consecuente con la lógica de mis ideas resultantes del proceso mismo de la experimentación, como responsabilización final, ética, social, del artista, lo cumplí ciertamente hasta el sacrificio de mi propio taller, que lo alquilé a una compañía de transportes, en Irún. Así he podido salvar algún tiempo para el estudio, el tiempo que no he perdido en ganar dinero, ni en perderme asimilado por una sociedad internacional de mercaderes y dictadores de los objetos artísticos de consumo, exposiciones, publicidad y recompensas (a la buena conducta, al servilismo).

Estas exploraciones que así he podido continuar, me han servido para completar mi libro de EJERCICIOS ESPIRITUALES como ANTROPOLOGÍA ESTÉTICA VASCA. Este libro está en Bayona, ya impreso. Soy yo ahora el que no tiene prisa en que aparezca.

En estos días, al pedirme un amigo librero y editor autorización para esta segunda edición de QUOUSQUE TANDEM, le he dicho: —Haz lo que quieras; únicamente te pido que sea en offset y en el mismo formato y papel que su segunda parte que está en Bayona, y así, cuando se puedan encontrar estos dos libros, se puedan manejar como uno solo. Y te escribiré una introducción que puede servir para los dos.

—Pero ten cuidado con lo que escribas...

Y le he dicho: —Pues si es así, no hay introducción, y aquí tienes estas líneas.

Oteiza en Zarauz diciembre 1970

QUOUSQUE TANDEM...!

DESTINO DE LA NUMERACION MARGINAL

- 1 lectura como estatua

DEDICATORIA

- 2 la abuela vasca como unidad-memoria tradicional

PRIMERA PARTE

OBSERVACION PARA LOS DOS PROLOGOS

- 3 este libro era otro
4 responsabilidad del artista
5 con mi vela en la mano

PROLOGO NUMERO UNO

- 6 nuestra situación cultural
7 estilo para el hombre
8 estilo vasco
9 nuestro bertsolari
10 contar rápidamente
11 confiar en uno mismo
12 dominar la soledad
13 menos historia que una gallina
14 no vasco el sentimiento heroico de santidad
15 no vasco el sentimiento trágico de la existencia
16 Nada-cromlech, Dios
17 dos almas en el vasco
18 odio en pequeños ladrillos
19 personalidad tradicional

- 20 qué somos
21 idioma enfermo y hombre dentro enfermo
22 bertsolari y tradición cultural
23 nuestra historia literaria sin escritores
24 siempre jueves de una tarde en primavera
25 el vasco está en el tiempo (un estilo 3)
26 el mundo está en el espacio (estilo latino 1 y 2)
27 Unamuno contra el vascuence
28 nuestro estilo-comedia para Waldo Frank
29 el Vizcaíno y el Quijote
30 cuando la Naturaleza es también sociedad
31 estilo vasco en el "arte extranjero" de Velázquez
32 "camarero, un burdeos"
33 semántica y estética
34 este pueblo vasco entero
35 interciencia
36 enriquecimiento del euskera en el neolítico
37 el hombre de Altamira, el de Lascaux, el del cromlech
38 el cromlech vasco y el euskera
39 consulta al euskera
40
41
42
43
44
45 intuición del vacío como arquitectura religiosa
46
47
48 injusta pobreza del euskera
49 como en los palimpsestos
50 imágenes-para
51 nuestras historias literarias
52 teatro vasco y "Hirosima mon amour"
53 bertsolari y tratamiento del tiempo

PROLOGO NUMERO DOS

- 54 archivo de la Diputación y laboratorio

- 55 nos faltan laboratorios
- 56 desmovilización del artista
- 57 libro necesario y editor
- 58 rehacer la realidad
- 59 oficio de poeta
- 60 sentir de cerca todo
- 61 diseño de cama y mercado común

SEGUNDA PARTE

EL ARTE HOY, LA CIUDAD Y EL HOMBRE

- 62 aclaración
- 63 Estética negativa (Teología y política negativas)
- 64 ecuación y diseño
- 65 cultura de una ciudad
- 66 censura y ciudadano
- 67 artista por debilidad
- 68 citamos a Oppenheimer
- 69 artista con los demás
- 70 me dejo la barba (el gesto)
- 71 el acto
- frontera entre gesto y acto
- 72 aplastamiento de las estructuras en el lenguaje
- una Ley para los cambios de expresión
- 73 los 3 principios del arte contemporáneo (1.ª fase)
- 74 las 3 conclusiones (2.ª fase)
- momento dopler
- lo lejos-lo cerca
- 75 de niño en un agujero en la playa
- 76 de niño con un agujero en la piedra
- 77 finalizan los cambios en un vacío
- 78 sensibilidad estética, religiosa y política
- 79 tema y estructura: consistencia
- más que la obra interesa su explicación

- 80 figuración y abstracción: frontera
desocultamientos
81 como en la consulta espiritual de un oculista
la Naturaleza imita al arte
82 un instinto más rápido
83 eliminaciones últimas en la estructura
84 dos silencios finales
85 conclusión espacialista, estancamiento informal
Poética de la ausencia
86 precisamos un laboratorio de estética comparada
87 desde que "la marquesa salió a las 5"
88 no educa la obra de arte
dentro de la narración cinematográfica
89 el artista-hormiga de hoy que no cesa
el cuerpo desarmado del lenguaje pasa a la educación
con este silencio bajo mi brazo
90 respeto y libertad
91 cineclub y Casa de la cultura

el alma vasca en su origen

a) INTERPRETACION DEL CROMLECH VASCO COMO ESTATUA
VACIA

- para un entendimiento del espacio religioso
92 el cromlech-ciudad en el norte europeo
93 entre nosotros el pequeño cromlech vacío
94 desocupación espacial y arquitectura religiosa
95 toro-naturaleza y avestruz-hombre
96 receptividad

b) EL ARBOL DE GUERNICA NACE EN EL CROMLECH NEOLITICO

- 97 interpretación estética e investigación etnológica
98 hacia un arte cromlech
99 el artista permanente y decorador
100 la acción profunda
101 comportamiento y estilo

- 102 la falsa monumentalidad
- 103 cultura del cromlech megalítico (concepto ario de grupo)
- 104 cultura del cromlech microlítico (concepto vasco de persona)
- 104 la callada monumentalidad
- 105 recetario mitológico y evasión
- 106 suspensión de la realidad
- 106 imaginación y comportamiento
- 107 humanismo existencialista
- 108 restablecimiento existencial

conclusiones

c) TRADICION E INTERPRETACION

interpretación comparada

- 109 técnica del no (*el ezaren billa*)
- 110 comportamiento como el de nuestras brujas
- 110 cromlechs y estelas funerarias
- 111 el alma en un sitio, el cadáver en otro
- 111 incompleta la averiguación etnográfica
- 112 narración y río
- 113 Dios, antes y después del cromlech
- 114 como una impostura voluntaria del vasco
- 114 raza espiritual del vasco
- 115 su comprensión en función del método
- 115 José Miguel de Barandiarán
- 116
- 117 peligro de hacer literatura (y de esperar)
- 118 el arqueólogo cree que los muertos son suyos
- 119 cuando mueren las estatuas
- 120 después sin actividad artística mejor constitución espiritual
- 121 Telesforo de Aranzadi
- 122 el carro que canta ; mecánica y espíritu
- 123 Manuel de Lekuona
- 124 coherencia latina : incoherencia vasca
- 124 coherencia espiritual del bertsolari
- 125 no necesita propósito estético

- 126 coherencia visual de la estrofa castellana
- 127 coherencia temporal vasca
- 128 desde la estructura misma del euskera
- 129 sintaxis y estilo
 - el hombre por su estatura existencial
 - "la paragua" y el "acreditado restaurante"
- 130 irrintzi, carro que canta y entierro en Artikutza
- 131 sin ruido en la palabra
- 132 txalaparta
 - el ritmo entre la mano izquierda y la derecha
- 133 el corazón a la derecha
 - el txistu en la mano izquierda
- 134 estética de la boina
- 135 P. Donosti
 - el alma vasca respira distinto
- 136 desde el arte contemporáneo sí nos entendemos
- 137 más gramática que poesía
- 138 vamos a respirar
- 139 lógica del disparate
- 140 serialismo y bertsolari
- 141 literatura contemporánea y vacío-cromlech
 - el hombre vacío (de los demás)

T E R C E R A P A R T E

APENDICES

- el recuerdo
- 142 grandeza y miseria de Zuloaga
- 143
- 144
- 145
 - se contesta los cuestionarios de dos publicaciones vascas
- 146 en la Revista EGAN
- 147

148	
149	
150	en la Revista YAKIN
151	
152	
153	
154	de un pueblo guipuzcoano a otro
155	
156	
157	arte vasco y política universal
158	qué es ser hombre en Guipúzcoa
159	
160	limpio mi mesa
161	banda de música, incultura musical
162	
163	laboratorio de música
164	
165	con mi música a otra parte
	la crítica comparada en el arte actual
166	
167	estatua y estructura literaria
168	la obra y su explicación
169	San Sebastián y Venecia
170	Aránzazu, cultura y tranquilizantes
171	resumiendo lo que no se entiende

INDICE EPILOGAL

ILUSTRACIONES

172	breve DICCIONARIO CRITICO COMPARADO con las notas sobre el artista prehistórico y el actual y la Explicación de las ilustraciones.
-----	--

1 No numeramos las páginas. Como constantemente abandonamos una cuestión para recuperarla y ampliarla en otros lugares, vamos a ir numerando marginalmente el texto, dejando aquí en el Índice, preliminarmente, una idea general del contenido. En el interior del texto y entre paréntesis vamos a intentar colocar el número marginal al que puede acudir el lector para completar, si así lo prefiere, en ese momento, ese determinado punto (Con la numeración entre paréntesis rectos [] nos referimos a las ilustraciones).

Este libro podría también leerse por materias y para esta posibilidad daremos a continuación una serie con la numeración ordenada con ese fin. La siguiente serie es porque nos figuramos que en ese orden distinto podría resultar más interesante la lectura. Se podría también ir saltando páginas y volver a las que se dejaron: la reflexión es reversible y se ha previsto (sin querer) para la mayor libertad del lector y su participación activa en el montaje. Digo esto por si para alguien no resultase suficiente con una sola lectura (comprendida la dificultad de un escultor para escribir), para que no tenga que volver a leer el libro dos veces. Esta idea de la numeración marginal la estoy utilizando como experiencia de estructura (de estudio comparado de las estructuras) para una novela muy larga pero que no consta más que de muy pocas páginas: siguiendo un plan numerado, se prolonga y varía el desarrollo. Esta experiencia no es infrecuente con la contemplación o lectura mental de una estatua, en la que el punto donde uno cree ha terminado de ver, se convierte en el lugar en el que es preciso ingresar nuevamente para una más amplia y profunda comprensión. Sucede en todo proceso experimental (estético) de un lenguaje, cuando la fase hablante y mecánica se hace más lenta, se vuelve silenciosa y más espiritual.

serie A Lectura normal.

serie B El lector se desvía cuando encuentra una llamada en el interior del texto. Se despreocupa de lo que deja y continúa. Sigue el curso de las llamadas. Claro que en el fondo ya está haciendo esto en la lectura normal, pues he escrito siguiendo el curso de las llamadas que interiormente he encontrado (129).

serie C Una lectura por materias. El lector comienza por uno de los títulos del Índice puesto al comienzo o del que viene con anotaciones al final. Pero el lector no encontrará a continuación de cada título la numeración ya completa que le ayudaría en este propósito. Vivimos momentos de creciente agitación espiritual. Me levanto temprano para concentrarme en este trabajo pero muy pronto soy interrumpido. Gracias, lector amigo, siento que cuento con su comprensión.

Serie D Después de consultar en el índice final, CERO, LEY DE LOS CAMBIOS DE LA EXPRESION y CROMLECH, la lectura normal.

A Pascuala Iruarizaga, abuela de Iiziar, mi mujer

a mi mujer

a mis padres

Cierto modo de relacionar (inseparable) nuestro comportamiento diario con el de los demás (nuestra conciencia inseparable de los demás), es todavía vivido por mi mujer como algo sagrado (apresuramiento para iniciar y terminar una tarea, para cumplir una obligación. Prevención con lo gracioso, antipatía natural —recibida— para el chiste. Ver en el Índice final, SENTIMIENTO VASCO). Le viene de niña por su abuela Pascuala, juntamente con una suerte de convicción y de energía para el cumplimiento de esta educación (instinto) sentimental, ya tan perdida entre nosotros.

Bajo la apariencia piadosa de este espíritu de solidaridad no me parece difícil descubrir un principio defensivo de la propia independencia que, en el fondo de nuestro pueblo, es una inteli-

gencia heredada más antigua y política que cristiana. Poco sabemos de nuestro pasado remoto, sin ninguna duda mucho más importante que nuestra historia más próxima y conocida. En mi opinión, el motivo fundamental de lo poco que sabemos de nuestro pasado es nuestra falta culpable de preparación para examinarlo. Si nuestro pueblo no ha tenido ni literatura ni legislación escritas, nadie puede negarnos una tradición literaria oral (cuya importancia intentamos describir en este trabajo) y una personalidad humana y una tradición espiritual y política igualmente singulares. Pienso en la secreta tenacidad de transmisiones como ésta (de abuela a nieta) entre nosotros. En el proceso formador de nuestro carácter como pueblo que arranca ya con precisión histórica y estética a la vez, desde el cromlech neolítico (una de las hipótesis que centralmente desarrollamos aquí) hasta nosotros, no nos separa nada más que (debemos decir más exactamente que nos une) una sucesión de 80 relaciones (como ésta) de abuela a nieta, 80 abuelas desde el neolítico vasco hasta Pascuala Iruarriaga. En estos últimos tiempos que entré nosotros no nos animamos a sostener nada, a salir al encuentro de los acontecimientos ni al encuentro de nada ni de nadie y que comienza a perderse nuestra memoria y a borrarse los rasgos más costosos y profundos de nuestra personalidad humana tradicional, en estos momentos de confusión y debilidad, no podía faltarles a mi mujer y a su abuela Pascuala, mi reconocimiento aquí en este libro que trata de nuestra conducta.

PRIMERA PARTE

OBSERVACION PARA LOS DOS PROLOGOS

Escribo hacia atrás. Miro adelante, pero voy retrocediendo, caminando hacia atrás. Así el panorama de nuestro mundo espiritual se me va ampliando delante de mí y nuestra particular situación cultural (la de nuestro país) se me hace también más clara. Y también más desesperante.

Encuentro en este libro dos prólogos, uno para cada parte (supongo). En conjunto es una sola reflexión seguida, continua, que he debido repartir para sujetarla en esta limitación formal del libro. Es (diríamos) como la memoria (o discurso pronunciado muy rápidamente, muy informalmente) en la calle, para una Sociedad (supongamos) de Amigos del País. Primero he terminado el libro y ahora estoy en el principio. Cuando ya se tiene el libro es cuando se escribe: primero se termina y luego se empieza.

Como hay muchas más formas de comenzar un libro que de terminarlo, la probabilidad de completarlo se hace, con cada nuevo intento, más improbable. Pues entre el final y el comienzo no cesa la vida en seguir aconteciendo, interviniendo activamente en lo que no está acabado (que es el comienzo), desviándolo del final, hasta apartarlo hacia otras conclusiones (hacia otro libro), si no se termina pronto de comenzar. Así he sufrido varios libros que no he podido acabar y que es el mismo que estoy incesantemente comenzando.

Este libro era otro. Este otro saldrá en Madrid y en él dejo la constancia puntual que debo de mi experiencia personal (teórica y experimental) dentro de la investigación que me ha correspondido en el arte contemporáneo. Me queda por advertir en esta observación (preliminar para el lector) que no es lo mismo decir algo (escribir, me ha ocurrido así) desde dentro de una determinada preocupación artística (o científica), que hacerlo ya una vez que el artista ha sido devuelto a la vida. Porque dentro de una investigación artística no se vive: se persigue, para uno mismo y para los demás, un dominio espiritual suficiente para vivir toda la realidad, toda la vida. En el arte lo que se experimenta (lo que se vive) es un orden convencional de precauciones frente a la realidad, en un proceso alterno de antipatías y de simpatías con la Naturaleza, pero nunca desde el terreno de la vida misma, que es el objeto que el arte trata de revelar, de descubrir, con el lenguaje paralelo y simbólico de su expresión. El artista tiene así en depósito (no para siempre) una tarea de urgencia humana y social que cumplir: transformar la visión incompleta y temerosa, vacilante, de un hombre aun no instalado en su tiempo cultural (la historia natural de un hombre que no es un hombre todavía) en una capacidad espiritual entera de integración histórica, libre, natural, con la realidad. El arte es un laboratorio, el estilo de laboratorio que es el artístico, concluye en el laboratorio y si no, no pasa a la vida, el mismo artista que vive esta preparación suya especial para la vida, no vive propiamente. La historia del arte es la historia de este esfuerzo preparatorio del artista para la vida, pero no es la historia verdadera del hombre. No es la historia de ese hombre que aguarda siempre (casi siempre inútilmente) fuera del arte y

que es el mismo hombre que hoy espera (que lleva esperando ya demasiado) a que el artista de hoy termine.

Yo estoy ahora aquí. Me ha devuelto el arte a mi realidad de la vida en mi país. El arte no es para siempre, la vida sí. El arte no es razón suficiente ni para la vida misma del artista (fuera de su indagación puramente experimental). Su razón última es desembocar (para todos) en la vida con una imaginación instantánea como servicio público (político) desde la sensibilidad. Yo estoy ahora aquí y me encuentro con una impresionante y triste realidad. Me veo caminando solo, en la calle, con una vela en la mano. No sé cómo explicarlo: si con las pausas y precauciones que razonaba en el arte o con esta gozosa e irreflexiva libertad que vuelvo (y me detengo).

Trato con este trabajo de mostrar la correspondencia de un nuevo tipo de sensibilidad que está hoy dando a luz el arte contemporáneo, con el viejo estilo para el arte y para la vida que el pueblo vasco tradicionalmente viene heredando y perdiendo (perdiendo en un tremendo oscurecimiento, en una creciente y culpable oscuridad intelectual). Trato de dar una explicación aquí lo más clara (y para nosotros) de la naturaleza y finalidad en estos momentos del arte. Tengo que tratar de nuestra situación ahora y aquí en nuestro país vasco, denunciando nuestra indisposición increíble para esta urgente y valiosa comprensión. Recorro al testimonio artístico nuestro más remoto en el que se define el estilo propio de nuestra conducta tradicional, la acción personal histórica y fabuladora de nuestra sensibilidad existencial que hoy hemos borrado de nuestra memoria y muerto, confundiendo nuestra vocación responsable de ser con el oficio funcionario de vivir. Pero si hemos suprimido el entierro, no podemos seguir disimulando más nuestro muerto en casa.

Quiero tocar con mi mano (con mi vela en la mano) en el hombro de mis amigos y compañeros de nuestra desarticulada vida artística y cultural. Quisiera preguntarles si no podríamos un momento suspender nuestra pequeña ocupación diaria, egoísta y lateral, para levantar la cabeza y mirarnos a la cara, para que la misma vida de todos sea encarada desde cada uno de nosotros como un propósito colectivo. Yo no iría a pretender ahora (o sí)

que se me hiciese caso, cuando (también por mí lo he sabido) que aquí no se hace caso a nadie porque nadie espera nada ni consulta a nadie, ni resuelve ni ayuda ni le importa nada. Algo de todo esto se hubiera debido aquí decir, pero sólo es una pequeña parte la que yo quiero comprender y con la que yo podría colaborar: me tengo que referir concretamente a mi experiencia final como escultor (aspecto anterior y personal) y que he debido resumir en este trabajo cuando ya estaba viviendo esas anteriores y personales cosas en una realidad en que todas las cosas nos pasan con los demás.

Aquí, finalmente, pongo punto inicial a la reflexión que en este libro confío con agradecimiento (y con cierta esperanza) a la atención del lector.

*Gu gera iru Probintzi
lengo legeari eutsi
ez oraindikan etsi
naiz anka bana autsi
jaioko dira berriak
Gu gera Euskal-erriak... **

Xenpelar (1835-1869)

Impresiona tristemente. Nuestros escritores tratan de nuestras cosas, de nuestros hombres, de nuestros acontecimientos, de nuestra vida (pasada o actual), siempre como historias definitivamente pasadas. De nuestra vida que actualmente estamos haciendo (o dejando de hacer), como escritores de historia. Antes de vincularnos a la realidad última y universal de la cultura, antes de una toma de conciencia científica y moral con nuestro tiempo (antes de comprometernos a vivir), ya nos hemos sentado, sin prisa,

* Somos nosotros tres provincias.../atengámonos a la ley de antes/no nos rindamos aún/aunque nos descalabren una pierna/no dejarán de brotar nuevas/Que nosotros somos el País Vasco... En este canto, en el que se refiere Xenpelar al final de la guerra carlista, apreciamos el auténtico estilo vasco que mal interpretando se considera incoherente y descabellado, y que en este trabajo tratamos de interpretar estéticamente.

para escribir con exclusiva intención de historia, de recuento histórico (de trastienda histórica). Idioma y prehistoria, como preciosos testigos de nuestro pasado, ofrecen a todo aficionado a la cultura (a la historia) un material fácil para este juego tan importante y previo a toda investigación sobre nosotros, que es la recogida material de datos y la descripción material de nuestros documentos, pero que quedan detenidos en estanterías de recuerdos y concluyen (antes de revelarnos su espíritu que tanto precisamos) en museos, en instituciones y libros como tiendas de antigüedades.

Si el vehículo en el que marchamos entra en un bache de la carretera y se para, es preciso repararlo. Hace tiempo que nuestro motor espiritual se ha parado. Es necesario apurarnos por interpretar el funcionamiento de ese motor, por comprender qué se nos ha averiado y por intentar repararlo, de pie, tirados por el suelo (lo que no podemos es seguir escribiendo sentados). No nos vamos a entretener desmontando cada pieza, acariciándola sentimentalmente, para empaquetarla. No podemos seguir detenidos en este bache histórico en el que ha llovido ya tanto y con tanto peligro y donde tan incómodamente llevamos tanto tiempo.

No pretendo analizar aquí la situación particular de nuestros escritores, investigadores y artistas. Voy a decir qué se nos ha averiado, cómo funcionaba lo que ya no funciona, cómo podremos reanudar creadoramente nuestra vida (si es preciso, reinventar nuestra historia). Luego (sobre la marcha recuperada) se podrá proceder, no más científicamente, pero sí científicamente de otra manera, la que entonces convenga (y que tendrán que saber quienes deban responder en esos momentos). Ahora lo urgente es que todos los que nos encontramos en este bache colaboremos para salir de él. Al intentar por mi cuenta maniobrar aquí, puedo (digamos) salpicar o incomodar, con impaciente voluntad y por involuntaria torpeza, a los mismos amigos que en trance semejante al mío se encuentran y que pretendo ayudar. No quiero ser mal interpretado (yo que para algunos parece pongo tan poco cuidado de interpretar a los demás). No critico a nadie, no miro sin amor ni sin gran admiración a nadie, pero estoy mirando personalmente a otro sitio, tengo la atención en otra parte. Si digo

ahora que no colecciono historias, que no me conformo, que yo no archivo, que yo no me quedo, no critico a nadie. Sólo quiero que se me permita expresarme tal como soy, sin perder más tiempo en justificaciones (innecesarias entre amigos) y en rodeos.

Digo que nuestros historiadores suelen tratar de cosas que nos han acontecido, olvidando la parte de la cosa no acontecida, que es la más viviente y, por tanto, historia más verdadera de la cosa: un estilo vasco que es el secreto de nuestra vida interior. Que no hemos descifrado y hoy precisamos entender. Es un estilo vasco que viene con todas nuestras tradiciones, que ha alcanzado a llegar hasta nosotros en el testimonio (que olvidamos) más viviente y dramático de todos y que somos nosotros mismos, que somos la parte que por no acontecida de la cosa histórica hace que así siga aconteciéndonos y así es que (nuestro propio estilo) nos arraiga y define (y nos compromete) como historia.

Dentro del arte es que varían los estilos, buscando, precisamente, un estilo para el hombre. El estilo del artista no es el estilo verdadero para el hombre. Corrientemente, el estilo de un hombre, el de un pueblo, suele ser un estilo vacilante como el del artista, que siempre es el estilo artístico de un momento determinado por la búsqueda de una conclusión integral que es muy raro alcanzar. Son complejas las dificultades para esta victoriosa conclusión: es preciso que se haya cumplido todo el proceso artístico entero y que en el momento final se tenga conciencia de esa conclusión, se tenga además honestidad después de haber tenido conciencia y se precisa asimismo de factores favorables desde el sector educacional y desde los intereses políticos en el poder. Así se comprende que en Occidente no se haya concluído enteramente un estilo artístico, que el arte no ha contribuído a formar un estilo existencial de hombre, una sensibilidad espiritual libre y suficiente. Por esto en Occidente y en el mundo en general, no cesa el arte y su actividad no traspasa un sector muy controlado del hombre y de la sociedad. Es el arte que se prolonga siempre, que ya no responde más que a conformar decorativamente, o a mantener payasos para el circo.

Antes el estilo era y no era el hombre. También hoy en casi todos los países. Pues el estilo del artista está antes de la conclu-

sión, pero no el estilo de un hombre. Si este hombre tiene estilo que ha heredado, no habrá heredado al mismo tiempo el arte. Esto ha ocurrido en la tradición de un tipo de hombre en Oriente y aquí en la tradición europea al pueblo vasco. Esto es muy importante de considerar y especialmente para nosotros los vascos actuales. Es también difícil para mí de explicar como quisiera y debo estudiar numerosos puntos personalmente ya que por desgracia no estamos organizados (ni parece que nos conviene o no queremos) para distribuirnos entre nosotros una investigación en equipo. Pero yo he de explicarme, y ha de ser ahora sin terminar este trabajo (que tampoco estimo que deba ser yo quien lo termine, si es que necesita terminarse), ya que este es un tiempo que ha tocado al artista en que no se le deja tiempo y se le exigen muchas cosas, me refiero a los pocos que no trabajamos para el circo.

8

Antes el estilo era y no era el hombre, porque el estilo era y no era (estaba dentro del arte sin concluir). Pero en la tradición vasca hay un estilo que es, porque procede de un arte que se ha logrado concluir ya en el neolítico. El vasco es un estilo, todo lo que hace responde a un mismo y personal estilo. Todo lo que olvida o destruye en sí mismo, debilita su estilo. Como hombre, desconociendo su estilo, se aparta de sí.

En este libro se trata de cuál es y cómo este estilo vasco. En dos temas centramos esta exposición aquí. El tema de una Ley de los cambios que rige la formación de un lenguaje artístico y cuyo proceso entero (que rara vez se produce) concluye estéticamente con la definición de un signo vacío, de una Nada trascendente. Para esta explicación hemos utilizado una conferencia en la que resumimos la naturaleza, los fines y su conclusión, en el Arte contemporáneo. Y el tema del pequeño cromlech vacío del neolítico vasco en el que concluye el arte prehistórico europeo, que estudiamos en dos artículos ya publicados y que hemos incluido aquí. Estos dos temas en su integración constituyen un método que analiza la estructura de nuestra forma de ser y de pensar, que nos asegura una interpretación sin vacilaciones de nuestro comportamiento total (de nuestro estilo) en la existencia.

Tengo ahora el temor de que pueda parecer no haber sido su-

ficientemente claro y no siempre suficientemente justo. Me gustaría ahora agregar pruebas y ejemplos. Me figuro que habrá quedado perfectamente explicada y legible la ficha estética (antropológica) y por tradición del vasco: su aplomo existencial, su atracción amorosa (su confianza religiosa) a los grandes espacios vacíos, su apertura social de fundamentación individual, su estilo (vital y artístico) rápido, irracional, continuo (o temporal), su estilo natural, estéticamente confirmado como libertad, frente a la inseguridad vital de los estilos (clasicismos) apoyados en la espacialidad razonada o geométrica. En el estilo vasco, el aparente desorden exterior y natural, se ha transformado en el orden (no aparente para el clásico) de su intimidad creadora y existencial. Contrariamente al esfuerzo (más primitivo) que en los clasicismos hace que el razonamiento interior salga hacia fuera, trabándose en estilo de sujeción (ingenuo y fatigante) del aparente desorden exterior.

Temo no haber sido suficientemente claro y quisiera (y podría sin poderme limitar) enumerar ejemplos que documentan nuestro pasado y problemas de nuestro presente, opinando con afirmaciones y negaciones sin vacilar. Porque este es un método para interpretar, para que lo pueda utilizar cualquiera, para indagar en nuestro carácter e interpretar nuestros hechos y que cualquiera lo pueda aplicar personalmente. Quisiera agregar muchos ejemplos. Temo que pueda escandalizar a alguien. Pero necesito ser bien comprendido. Se me ha acusado de que no escribo claro. Nuestro *bertsolari* (lo que de él aun nos queda) es el estilo más puro y de más emocionante y ejemplar claridad entre nosotros. Se trata en este ensayo de penetrar en su verdadera comprensión, porque no ha sido ciertamente entendido. Y en la clave de su estilo, está la explicación de toda creación de estilo auténticamente vasco, de todo creador en nuestra historia y en la actualidad. La explicación y aun la esperanza (por su comprensión estética) de nuestra recuperación, de la de todos nosotros. Aun puedo decir más: que el vasco que no siente en su interior algo de lo que es el *bertsolari*, es un pobre hombre.

Hay que escandalizarse antes de que los sucesos nos den motivo de escándalo. Hay que salir al encuentro de las cosas, antes

de que pasen. Que no escribo claro? Tendré que poner ejemplos, tendré que referirme a aquellos hechos (a estos) que tenemos todos delante de la nariz que usamos diariamente. Estos hechos son claros, pero esta nariz diaria ha perdido su olfato espiritual y ciudadano, esa facultad que por tradición parecía que seguíamos poseyendo. Explicar también este bajo olor espiritual de las cosas que nos suceden (o nos pasan sin suceder) diariamente y que ya no percibimos, ha de ser complicado también con los ejemplos. Y no hace falta ejemplos. El *bertsolari* lo dice todo (lo decía), hoy casi no le entendemos. Tomamos por incoherencia (y no entendemos) lo que es profunda y difícil cohesión de su estilo-de-su-viaje-interior. Cuando queda inmóvil y se sumerge en el río de su memoria y reaparecen las cosas (él sigue sumergido) y vuelven a nuestra memoria (que apenas reconocemos). Pero la incompreensión del *bertsolari* y su actual incultura (cultura es sitio, es extensión y riqueza de su memoria) se nos aparece el *bertsolari* en su actual abandono, como un nadador de profundidad (su estilo río-monólogo de visión interior) en un charco que le moja (o le ensucia) hasta las rodillas.

10

Pues intentaré unos ejemplos y quiero justificar la incoherente sucesión y la obligada rapidez (la brevedad) (una densa claridad en que se nota) (que oscurece) (Me impresiona una de las justificaciones que da Baroja de su estilo: dice que él escribe como lo hace para contar las cosas rápidamente) (El *bertsolari* cuenta también rápidamente) (Unamuno filosofa rápidamente) (Por esto en el estilo vasco, se mueve el pensamiento y las cosas, cambiando con rapidez, como moviéndonos libremente en la corriente de un río. No podemos quedarnos en la orilla) (mirar historia, escribir sentados) (no se puede)

11

El vasco aísla su casa. Observa Telesforo de Aranzadi que no es por insociabilidad, que es por confianza en sí mismo. Y cuando en el bulevar de San Sebastián escuchando a la banda de música, dice el mismo Aranzadi, se distingue a la muchacha castellana que tiene el niño en brazos, en que lo mantiene abrazado en gesto de bailar, mientras que la ñiude vasca levanta al niño man-

teniéndole solo, en el aire, como un danzarín. Y cuando Humboldt en 1801 ve por vez primera en nuestro país bailar el fandango, afirma que con toda seguridad ese baile no es indígena, que el vasco danza solo. Estas observaciones son ciertas, pero es preciso interpretarlas. Nietzsche había dicho ya que la medida espiritual del hombre la da su capacidad para la soledad. Lo que nosotros explicaremos en este trabajo es que este dominio de la soledad se produce históricamente cuando el hombre concluye (en un vacío metafísico) el proceso entero de un lenguaje artístico. Y si alguna relación de nuestro carácter advertimos con otros pueblos distantes en el tiempo y en el espacio, esta tradición semejante debemos explicarla estéticamente, por proceder, aunque independientemente, de parecidas conclusiones. Entre las formas de dominio espirituales, hay en el vasco una forma entera y existencial, que es memoria todavía de esa remota hazaña trascendental de su arte concluido, en la intraconciencia colectiva.

12

En 1935, acababa yo de llegar a Buenos Aires y el pintor Bikandi mostrándome la gente apresurada, inexpresiva, insegura, petulante, me explicó la gran ciudad con estas palabras: "Estas gentes tienen menos historia que una gallina". ¿De dónde procedía el sentimiento de estas palabras en Bikandi? Bikandi era un pintor de Ondárroa, su estilo era vasco de pintor, no era un gran pintor, pero es un pintor vasco. Bikandi respondía al tipo estético de un gran *bertsolari*, irradiaba de él, llano, incesante, un saber popular de profundo calor humano.

13

El pintor vasco Zuloaga, no es un pintor vasco. Ignacio de Loyola no es un santo vasco. Garicoïts sí es un santo vasco. Iriarte (ahora hace 400 años) sí es un pintor vasco. Unamuno no es un filósofo vasco. Sí es vasco su estilo de filosofar. Sí es vasco Baroja y su estilo narrativo. Sentimiento y técnica en Baroja, propósito y estilo, hacen de Baroja el ejemplo más limpio y entero de hombre en tradición de estilo vasco. Estilo vasco quiere decir privación de un sentimiento (el sentimiento trágico de la existencia, precisamente) que ha sido curado en el proceso artístico prehistórico elaborado con esa finalidad y concluido victo-

14

rosamente en la nada-cromlech del neolítico. Tradición vasca es memoria activa (existencial), el instinto activo de esa conclusión.

El estilo vasco aparece por esto para un observador tan profundo como Waldo Frank (pero que por no haber entendido nuestro estilo, no ha podido entender nuestra vida) como comedia. Comedia le parece también Velázquez. Porque el estilo final de Velázquez (lo anotamos en algún otro lugar aquí y lo desarrollamos ampliamente en el otro libro sobre el fin del arte contemporáneo) es vasco.

Se han tomado falsamente las relaciones entre Unamuno y Baroja, como las propias y comunes en la generación del 98. Pero las relaciones entre Unamuno y Baroja, aparte de las generales del 98, y frente al 98, obedecen al vitalismo de una estructura mental peculiarmente vasca. Viven de un modo particularmente vasco lo que cuentan y lo que piensan (su estilo de contar).

La conclusión del cromlech, su actividad en nuestra tradición, es lo que pretendía Unamuno y que él mismo había olvidado: forjar el alma individual, producir almas individuales que es con lo que se hace el alma colectiva vasca. Así Unamuno nos pone al borde de la nada y nos replantea la angustia (el recogimiento interior ya ganado por nosotros, pero que ciertamente teníamos perdido). Pero en nuestra realidad (en nuestra intraconciencia) vivimos al *bertsolari* que es más sueño (como Unamuno) que examen de conciencia (como Ignacio de Loyola). Por esto afirmo que por su sentimiento de lo religioso es santo vasco Garicoïts, porque sueña también Garicoïts, porque pone sueño (esto es nuestro realismo) en el examen racionalista y aniquilador de la conciencia. Garicoïts vive el sentimiento religioso sin pensarlo, le sube el sueño, la imaginación activa de la existencia (es estéticamente ésta la imaginación práctica en nuestro estilo). No hay aquí razonamiento religioso (innecesario). En nuestra tradición la Nada es una afirmación religiosa y natural. Si hoy hablamos de náusea, de hastío, de aburrimiento, para definir una cosa ante nosotros (la cosicidad de todos los seres), el Ser. El aburrimiento que hace que todo lo que forma el mundo (que nos aburre) se convierta en un solo envoltorio de seres que es el Ser. Pues bien,

si ahora (en el actual existencialismo), pasando del aburrimiento anterior a la angustia, dibujamos un círculo vacío (como hicimos en nuestra conclusión existencial del cromlech neolítico) para dejar fuera el envoltorio natural del mundo, la Nada que nos queda descrita en este vacío interior es en la que nosotros ya hemos aprendido a sentir esa “mismidad mía, mi realidad-de-verdad” de la que nos afirma Heidegger que “se mide por mantenerse o sostenerse en la Nada de todas las cosas”. Es nuestra religiosidad natural por tradición, en nuestro estilo existencial (sentimiento absoluto, suelto de todo, cero igual a Dios, en que la angustia (sin-nada), trasciende (con-Nada, religiosamente) estéticamente. Y el vasco entra por el cero-cromlech neolítico en el dominio religioso de los grandes espacios y en la libertad natural.

Por esto aseguro (estéticamente) que la forma heroica de santidad no es vasca. Que no es estilo vasco el que se apoya en el sentimiento trágico. Debemos saber distinguir en el sentimiento religioso del vasco actual una religiosidad ética que proviene del catolicismo y otra más en lo profundo que procede de un proceso estético no vinculable directamente con lo moral. Mientras Garicoits actúa con-amor en una vida natural, Ignacio de Loyola actúa por-Amor, sacando las cosas de su juicio humano y natural. Y funda una teoría asustada y dolorosa (innecesaria en el estilo vasco) para el Amor.

En el libro “Saint-Cyran”, de Arteche, se citan unas afirmaciones del jesuita vasco Pierre Lhande sobre los sentimientos religiosos del vasco. Las hace, por supuesto, suponiendo católica, bipolar, nuestra idea de Dios (misericordia-justicia, amor-miedo, cielo-infierno) y que nosotros estamos considerando que en la mente primitiva del vasco no se producirían sino en un nivel ético, no en el religioso. Yo no afirmaría como el P. Lhande que el vasco teme a Dios más que lo ama. Esto no probaría hoy nada más que ha sido así la pobre espiritualidad religiosa de los que le han educado. En cambio desde lo estético, encuentro profunda y exacta esta afirmación que tomo: “...si es verdad que el vasco cree por la fe en el dogma de la Redención, creo poder afirmar que cree sobre todo por docilidad, por educación: en modo alguno por instinto, por el solo impulso del sentimiento racial. Para

el vasco el primordial privilegio de Dios es la justicia, no la misericordia”.

A Pascal le produce miedo (religioso) la contemplación de las grandes y serenas regiones vacías. Y es con un golpe (el accidente en el puente de Neuilly, quiero explicarlo así) que Pascal da espalda al mundo para ingresar precisamente en la tecnología religiosa de Ignacio de Loyola que él creía diferente y creía combatir desde su jansenismo. El jansenismo oculta unas características (siempre fuera del estilo religioso vasco) mucho más explicables desde el estilo vasco que en la orientación jesuítica. Y sin embargo Garicoïts, desde su instinto religioso puramente vasco, se rebela contra la educación jansenista que le aterrorizaba desde niño y se pone de lado de los jesuitas. (Todo esto es muy complejo pero sumamente sencillo y claro). En la estructura de la mentalidad vasca lo religioso no está unido a los sentimientos (religiones éticas) de piedad, caridad, misericordia, terror, miedo, perdón, sino (religión estética) a los sentimientos de lo justo y ordenado en el sentido de lo político, civil y natural.

En Garicoïts lo que primero le despierta un afán de santidad es su sentimiento de justicia en el mundo. Agrupa y rebela de niño a sus compañeros contra el maestro que les golpea en clase. Le preparan para su primera comunión, presentándole un Dios jansenista que llena de terror su alma. Y no comulga. Obsesionado por este miedo, estando un día cuidando, de pastor, ovejas en el monte, de repente se echa a reír, inundado de una gran paz amorosa de Dios en su corazón. Para contener su ataque de risa tiene que golpear su cabeza contra un árbol o un muro: es el contragolpe, el golpe en dirección mental contraria al que he referido (por esto) de Pascal. ¿Qué ha sucedido al pequeño Garicoïts? Que buscando en lo más interior de su alma un refugio a su terror religioso, ha dado con su primera alma religiosa, oculta en su memoria colectiva y personal. Es su *estasis* vasca (designado como su primer éxtasis por alguno de sus biógrafos), el contraéxtasis de Pascal, para nosotros la suspensión espiritual propia del vasco en su cromlech religioso.

Ante la santidad natural del vasco de Ibarre (que le sube a la vida como la memoria en la poesía de nuestro *bertsolari*), la del

santo de Loyola es una forma castellana de religiosidad, una versión exterior y reciente, latina, de libros de caballería. Esta es la gran lección de santidad en Garicoïts. Que lo natural es el milagro. Que lo estético es la realidad. Que cualquier cura nuestro a nuestro alcance en la vida, es santidad. Que la anormalidad y la exageración, es un expresionismo propio de los estados primarios de laboratorio. Que cuando se ha aprendido a ser y a vivir, el arte y la santidad, son figura de hombre natural. No puedo decir que conozco bien a San Ignacio. Digo que no siento estilo vasco en su tipo de santidad. Un joven jesuita amigo y pintor, me ha traído la edición manual de las obras completas de San Ignacio, para que conozca su diario espiritual. He quedado sorprendido al abrir el libro en esas páginas, llenas de lágrimas: "con lágrimas" "en mucha abundancia de lágrimas" "con gran efusión de lágrimas" "no sin lágrimas". Parece que ya ha llamado la atención esta frecuencia de lágrimas que no puede compararse con la de los demás santos. "Según cálculos hechos por el P. Guibert (escribe en su introducción al Diario el P. Iparraguirre), en los primeros 40 días (sic: 40 días?) del Diario, habla San Ignacio de lágrimas derramadas hasta 175 veces, con un promedio de 4 efusiones diarias". Yo quiero entender también estas lágrimas, necesito entender a San Ignacio, pero mi obligación es intentarlo desde la situación estética en la que me encuentro. Por esto la pregunta que yo en este libro debo hacerme es ésta: ¿Cómo trabajan las lágrimas en San Ignacio para abrir su acceso, su comunicación, con Dios? Y tengo que contestarme que el terreno místico de su Diario quizá represente un terreno-cromlech que él construye, que trabaja, al estilo de su primer alma vasca, para su suspensión espiritual en Dios. Esta gracia para su contemplación, eucarística, de Dios, quizá sea gracia de su técnica vasca para su íntimo descubrimiento religioso (estéticamente) de Dios. Su exceso de lágrimas, es el cálculo (estético) de un mar de lágrimas, de un cromlech de lágrimas, que Ignacio de Loyola trabaja para reconstruir o reinventar (como Unamuno) su santidad personal (vasca) y trascendente. (Ver Índice: DIOS DE "TROIS FRERES"). En Unamuno percibimos ese mismo sentimiento-cromlech de la identificación natural del hombre con Dios, que pugna por desembarazarse del

razonamiento en el que se violenta y contradice, para replegarse al sitio espontáneo y tradicional de su corazón. Lo percibimos en ese Unamuno que en las afueras de Salamanca, levanta la mirada y los brazos al cielo vacío y de repente grita, echando a correr: "Dios, Dios, aquí está tu Miguel". Unamuno siente a Castilla como un inmenso cromlech: "el ancho y redondo llano de Castilla". Pero Unamuno no conoce el cromlech ni reconoce (no quiere reconocerlo) que esta suprema categoría existencial exista en nuestra cultura vasca, sea original nuestra. Unamuno quiere descubrirlo por sí mismo. Y lo descubre. Su sentimiento trágico, es el viaje que hace solo de Altamira y Lascaux al neolítico, no mira al suelo, no ve nuestro pequeño cromlech que ha transformado el paisaje vasco geosíquicamente en su país madre, del que no puede sentimentalmente separarse y que le proporciona la solución religiosa natural que él quiere personalmente descubrir. El cromlech nuestro es la imagen estética (simbólica) del firmamento vacío (*Urtzi* = firmamento, resonancia absoluta de Dios). Camina Unamuno mirando siempre el cielo. Lo que descubre en Castilla es el cielo en relación espiritual con nuestro cromlech (que él lo lleva en su sangre, en sus huesos, en su estilo, pero que la manía latina de su inteligencia no le permite reconocer, ni interpretar). La naturaleza receptiva, auditiva (del vasco neolítico) del cielo, lo descubre en el cielo alto de Castilla: "la pradera cóncava del cielo" y agrega Unamuno, bajando la mirada a su cromlech-Castilla: "en ti me siento al cielo levantado". Cuando dice Castilla o Salamanca, está nombrando nuestro pequeño cromlech: "lugar de sosiego en inquietud basado, donde mejor puede mantenerse el ánimo fijo hacia el norte, sin oscilaciones, aunque no sin íntimo esfuerzo...". "Tú me levantas, Castilla": Y Unamuno nos está descubriendo, este almario nuestro del cromlech [58]. Las contradicciones de Unamuno desaparecen desde la interpretación estética de nuestra alma que aquí hemos fundado en el concepto cromlech. Unamuno resulta para nosotros la confirmación del esfuerzo espiritual más extraordinario que ha realizado un vasco por redescubrirse, por encontrarse de nuevo en la vida. Así como Baroja es la confirmación contraria, del vasco (que sin aparente esfuerzo) no ha dejado nunca de reconocer su estilo, de seguir en la

vida, al estilo vasco. José María Fontana ha escrito un ensayo cosmológico de España "Los españoles ante el año 2.000", Madrid, 1957, ensayo extenso y profundo, geopolítico, sobre la realidad sustantiva de España. Para su interpretación, Fontana "concede —explica— valor primordial al Hombre y al Medio, éste como suma de características fisiográficas, climáticas, económicas y sanitarias. Las interpretaciones volitivas y espiritualistas son tan habituales y nos han conducido a tan pobres resultados, que creemos llegado el instante de ensayar otras rutas". A mí me ha sucedido algo semejante, pero mi ruta (sin elección posible, desde mi única preparación profesional) ha sido la interpretación estética. Mientras Fontana habla de síntesis "En nosotros, españoles —escribe— y durante estos últimos 250 años, se está realizando una dinámica trascendente de tesis, antítesis y síntesis, sin parangón alguno", mientras Fontana, a través de su auscultación cosmológica, geoclimática, del ser español (Norte europeo, Centro-sur asiático) pone esperanza de síntesis, de futuro español, nosotros ya no creemos en procesos de síntesis, ni en el poder de la Naturaleza sobre el hombre. Fontana piensa en la discordia geográfica de lo español y prevé "la cuarta búsqueda de un nuevo proceso de síntesis unificante, allá por el próximo año dos mil". Nosotros creemos que el vasco del cromlech neolítico transforma el paisaje, lo reduce a la escala espiritual del hombre, que antes no tenía. Gana un alma nueva. Tiene 2 almas, desde entonces. Esta es nuestra personalidad tradicional. Una síntesis de estas dos almas es tener una tercera, volver a tener una sola. Para Fontana "Unamuno —vida y obra— es el español clave por antonomasia. Es una pieza clarividente cuyo estudio ayudará muchísimo a desentrañar objetivamente —y qué difícil resulta la objetividad!— la compleja maraña de lo español". Para nosotros —qué difíciles y peligrosas resultan las síntesis en lo espiritual!— Unamuno es sencillamente el ejemplo del vasco que entra en conciencia de su segunda alma original (su primera) descubriendo la Naturaleza como silencio-cromlech, como receptividad trascendente y religiosa (que es lo que realiza el arte en su conclusión, de regreso del paisaje al hombre). Y para este descubrimiento que Unamuno se sirve de la soledad de Castilla vale lo mismo que lo hubiera hecho

contemplando la mar en calma en un sitio cualquiera ("la llanura como el mar es estática" afirma Unamuno, citado por Fontana) o creando ese mar en calma con sus propias lágrimas (como el mar de lágrimas en San Ignacio) o describiendo con el dedo una circunferencia en la arena o, sencillamente, conociendo e interpretando (estéticamente) los misteriosos y microlíticos cromlechs de nuestro país. El problema en España no es de síntesis: es de inteligencia política, de convivencia, de respeto, de educación. Las síntesis, en la educación para unificar los nuevos conocimientos, no para unificar la personalidad (159) sino para recuperarla, enseñarla y aplicarla. El vasco (las dos almas del vasco y no una, ni tres ni cuatro, sino dos), Unamuno sí es en esto clave y ejemplo para el español.

Cuando alguien entre nosotros se irrita porque llueve, llama mal tiempo al llover, yo suelo pensar: éste no es de aquí. O es vasco y solamente se ha quedado con un alma de las dos. Y lo mismo pienso, de la pobreza (estética) de una personalidad, de la escasa estatura espiritual de un alma (de su monovalencia) (si es vasco lo pienso con una gran tristeza) de quien frente a otro paisaje que no es el suyo, se siente incómodo y no lo entiende. Lo mismo del que no oye el silencio, que no habita la soledad, el que sólo ve la expresión hablante de la Naturaleza o del arte, del que necesita el ruido de la radio abierta, hasta para conversar y hasta para comer. Como le sucede a gran parte de nuestra juventud (sin una nueva formación espiritual) y al americano. Mandé hace unos años unas esculturas a Norteamérica, en las que experimentaba apagar la expresividad, silenciar su expresión, me acercaba al silencio-cromlech que luego encontraría, en una estatua final vacía, de pura receptividad. Allí sacaron fotografías de las esculturas que publicaron. Quedé asombrado al ver que todas habían sido hechas al revés, escapando a su silencio, resaltando la parte que aun gritaba algo, que yo no había podido todavía dominar. No habían entendido nada. No hay posibilidad de síntesis con nadie, sino de educación, de comprensión, de convivencia.

Cuando Bikandi, un poco antes de morir en Buenos Aires, hizo una visita a su país y expuso (1950) en el Museo de Bilbao, me vino a ver un día, para decirme: "Sé que estás hablando mal

de mí y de mi pintura: *¿No me has perdonado todavía?*". Esto era lo que había sucedido: yo embarqué en Buenos Aires (1948) de regreso aquí, pero antes publiqué en el último número de la revista de arte *Cabalgata* un estudio sobre mi situación experimental en escultura que acompañaba con una carta rabiosa y violenta con la que me despedía de Suramérica. Puedo transcribir algo de lo que dije en esa carta: "No he conseguido aquí ni una modesta cátedra de escultura, última solución para el escultor que no desea apartarse más de sí... Me he visto privado de participar como extranjero en concursos y exposiciones y he tenido que caminar este largo tiempo en América con las manos profesionalmente mutiladas. He tenido que trabajar como químico ceramista y me he convertido en un escultor sin estatuas, es decir, en un hombre impresentable. He recordado alguna vez estas viejas palabras de Milton: *Millones de hombres caminan sobre la tierra sin ser vistos*. Casi invisible, acierto a despedirme... He viajado muchos años en esta isla prohibida, acaparada. Sigue todo lo mismo y yo vuelvo cargado de odio. El odio es amor implacable, el odio infinito que puede crear las nuevas condiciones de la renovación de nuestra fe. Llevo el odio en pequeños ladrillos. Es odio para construir...". Yo me veía con frecuencia con Bikandi de quien era muy amigo (él tenía una gran cátedra de cerámica en la Escuela superior de Arte y estaba muy bien relacionado y era muy querido de todos). Uno de esos últimos días le encontré muy afectado y me explicó que había leído mi despedida y que tenía que confesarme algo. Me dijo: "He tenido varias oportunidades en que he podido ayudarte y no lo he hecho. Ahora te vas. Estoy arrepentido".

Bikandi era un pintor vasco. Zuloaga era un pintor vasco. Han sido muchos los pintores vascos y siguen siendo muchos hoy (más que antes). Pero para afirmar que un pintor es vasco, debemos responder por su estilo si es vasco, por su comportamiento si es vasco. ¿Qué es un estilo de pintor vasco, un estilo vasco de hombre? Encontrándome hace años (quizá el 51) trabajando con la estatuaria de la basílica, en Aránzazu, dio allí una conferencia sobre sintaxis vasca, el amigo Luis Michelena. Yo le pregunté si la sintaxis del friso de los Apóstoles que estaba componiendo, si

su ritmo, si mi lenguaje como escultor, era vasco. No me supo contestar y yo entonces, ciertamente, tampoco lo sabía. Ahora sí sé.

Iriarte también fue un pintor vasco (era de Azcoitia, siglo 17, a 72 abuelas-memoria de distancia de su origen en que se define espiritualmente y a 8 abuelas-memoria de la nuestra, Pascuala de Iruarrizaga ya definida como unidad de recuerdo, o de olvido). Los rasgos preciosos de su personalidad como artista y como hombre llamaron la atención de la crítica de su tiempo. Desaloja del cuadro toda figura humana e inicia la pintura del paisaje vacío (Hoy se dirá que "es el primero y más excelso pintor de paisajes de toda España", pero esto que puede ser falso, aunque no lo fuera, nos importa menos, nos importa nada). Funda en Sevilla la Academia de pintura. Esto es muy importante, pues como hombre se da y se busca en los demás, desde la persona se obliga al mejoramiento personal de los demás. (Que a veces colabora con Murillo y que haya reñido con él porque uno ha de comenzar por poner el paisaje o el otro las figuras, eso nos importa nada). Nos importa que se le haya acusado de falta de método y de disciplina para pintar (porque rechazaba la tendencia clasicista de su tiempo). Nos importa que se haya tomado por superficialidad su facilidad de improvisación (porque se dejó conducir por su estilo natural, no por la forma exterior de lo natural, sino por su estilo interior en continuidad natural).

Nos importa que en estos datos hallamos la revelación íntegra de su estilo vasco tradicional, de su figura vasca ejemplar, que nos debe servir para examinarnos y reconocernos.

Herrera el viejo, gran dibujante, es el maestro de Iriarte, Murillo y Velázquez. Nadie dibujará como él (esto no importa). Nos importa la secreta relación estéticamente vasca entre Velázquez e Iriarte. Pues Velázquez realiza la hazaña más grande de su tiempo, terminando el Renacimiento con el vacío final de su pintura que equivale al vacío-cromlech del neolítico, del que procede Iriarte y al que Iriarte se ajusta en su entera manifestación como estilo espontáneo y natural de artista (no importa si bueno o regular) y de hombre (sí importa: gozoso del espacio libre que

vive desde su intimidad y responsable de su proyección en la educación y el contacto con los demás).

¿No me has perdonado, todavía? Un vasco puede perdonar muchas cosas (todas), menos a otro vasco aquellas faltas que afectan a las cualidades (en peligro) de nuestra personalidad tradicional. Algún día (no lo haré) escribiría historias nada ejemplares de vergüenza y sordidez entre nosotros.

Pero ahora debemos preguntarnos *qué somos* para saber *qué* es lo que en nosotros decae. Somos un pueblo en derrota, en lenta decadencia (venimos) y nos hemos precipitado en la crítica y mortal situación de hoy. Somos un hombre, con un idioma y un estilo. Dentro del idioma está el hombre y dentro del hombre su estilo. Las correspondencias entre idioma y estilo es fundamental aclararlas. La estructura íntima del idioma es una poética (un estilo elaborado por el vasco) que lo produce y lo mantiene vivo. Si muere nuestro idioma, se está borrando nuestro carácter (nuestra poética muere). ¿Quién es el culpable? Son íntimas sus relaciones, pero estamos confundiendo el método (un orden) que debemos aplicar con urgencia y energía para nuestra curación.

Yo digo en nuestro idioma *buenos días* y *buenas tardes*, puedo estar hablando (el euskera) y estar muerto, los rasgos de mi estilo tradicional vasco pueden haber sido borrados de mí. Nuestro poeta tradicional (el *bertsolari*) habla (canta) para decir algo más en relación con nuestra alma que *buenos días* y *buenas tardes*, pero puede estar ya enfermo y en grave peligro espiritual. ¿Curamos primero el idioma (podemos hoy?) o recuperamos nuestro estilo de hombre (sí lo podemos, tenemos que poder)?

Reflexionando sobre nuestro pueblo, hace muchos años, * recordaba que Montesquieu consideraba como dichosos a los pueblos con una historia aburrida. Ya no considero como entonces, no puedo (por las historias contadas entre nosotros) tan aburrida nuestra historia. Superficial y aburrida es la historia de nuestros

* Carta a los artistas de América sobre el arte nuevo en la posguerra, Revista de la Universidad de Popayán, Colombia, 1944.

escritores, la visión de nuestros investigadores, la preparación de nuestros artistas y de nuestros políticos y educadores. Pero sí tengo que reconocer ahora que más nos hemos preocupado de durar que de vivir. “Lo que yo necesito —expresa Kierkegaard y Unamuno nos lo ha recordado esto siempre— es una plena existencia humana: se trata de encontrar una verdad y para mí la verdad es encontrar la idea por la cual quiero vivir y³³ morir”. Pero es que esta idea (y el estilo de esta idea) la tenemos dentro de nosotros en nuestra verdadera tradición. Pero hemos preferido la felicidad (que es lo aburrido) de durar y ahora hemos de recuperar nuestro Ser (que es recuperar nuestro honor). Esta es hoy nuestra felicidad. El hombre es feliz (lo hemos sido nosotros) dentro del arte o dentro de la religión. Pero esto no es ser feliz existencialmente, con la plenitud de nuestro estilo natural. El herrero que temple la espada, es feliz en su oficio, pero no participa en la vida como el guerrero. Pero este tampoco y busca el favor de la religión. Lo que separa realmente a estos oficios de hombre entre ellos (que son fracciones de hombre), es lo que a cada uno de ellos (y de nosotros) nos separa de la plenitud existencial de una sensibilidad total de hombre estético y plenario, que nuestro estilo tradicional (hoy en desintegración) contiene. La distancia-memoria perdida de nuestras 80 abuelas, quiere representar esto (ahora para nosotros) de volver a tener menos historia que una gallina.

El empobrecimiento espiritual secular hasta la indigencia actual del vasco como hombre (como cultura), se refleja en el empobrecimiento de su idioma. El euskera como herramienta del pensamiento vasco se ha atrofiado porque dejamos hace tiempo de pensar por nosotros mismos. El escritor vasco ha perdido literariamente su estilo vasco, que debió haber conservado aun no escribiendo en vasco. Los artistas y escritores y poetas vascos, perdieron hace mucho tiempo su estilo, perdieron su propio oído interior. Nuestro estilo literario se presta a ser definido perfectamente en la tradición de nuestra lengua oral, en la poética del *bertsolari* y, sin embargo, no está en nuestra tradición escrita. Nuestro poeta popular aprende en su memoria que es donde encuentra el estilo culto de la cultura superior que produjo su

idioma y definió su estilo. Pero nuestro escritor que ha escrito "cultamente" lo ha hecho copiando una estética clasicista y contraria prestada desde el francés y el castellano. No tenemos escritores vascos, porque no es suficiente escribir en vasco, porque ni el propio idioma vasco se salva no escribiendo, no creando, no pensando, con estilo vasco. Solamente el *bertsolari* toma espontáneamente (comprende por instinto poético) el euskera como la herramienta justamente diseñada para su ejercicio en exacta ecuación creadora.

Cómo es este estilo en el *bertsolari*? En algún lugar de este ensayo nos detenemos en algunas observaciones que ampliamos comparativamente con ejemplos raramente producidos en otras disciplinas de la creación estética. Nuestra verdadera raza está dentro de nuestro idioma, vemos primero el hombre y el idioma, pero está aun más adentro, es nuestro estilo, es nuestra raza espiritual. Nuestro universo mental está ahí. ¿Cómo es? Es este estilo mental (que en el *bertsolari* podemos sorprender en toda su compleja naturalidad), es este estilo como de descongelación de la intraconciencia, que como en un viaje de vuelta, (de sedimentación hacia fuera) en que reaparece, irracionalmente, la conciencia a la vida, a la palabra, a la expresión. Tiene su propia técnica. La técnica del auténtico *bertsolari* es desandar con claridad (poco a poco y de aquí y de allá) ese camino en el que se fueron oscureciendo los sucesos pasados con su realidad y sus ideas, y que la oscuridad (la del tiempo, la del olvido) fue guardando. La técnica del *bertsolari* es que está delante de todos y desaparece en su realidad interior. De la que salen sus palabras (que irán saliendo). Suelo decir que como dejándose llevar sumergido en un río (el río de su visión interior).

Ahora digo también que es como si dejase a la gente (que le escucha) en la playa. Y él fuese retrocediendo de espaldas al mar. Y fuera sumergiéndose hasta desaparecer. Y sumergido del todo nos hablase con ese ritmo del mar que llega con las olas a la playa (y que también puede embravecer). Digo que, sumergido (desde ese vacío infinito de su cromlech de agua interior) como si nos fuera enviando sus sentimientos e iluminaciones, como si fuera desandando las sombras y descubriendo, recuperando

las cosas en nuestra alma interior con ese ritmo continuo e incoherente de las olas, en apariencia incoherente, que su estilo continuo, empalmado y libre (que ya no precisa razonar) que se reitera sin repetirse, sucesivo, largo, llano, recitado, lento y breve, multivaliendo, */siléptico*, topológico (cambiante), insistido, fluyente, atónico y antifonal, automático, reversible en su movediza e irreparable dirección natural.

Aquí (el estilo sí que aquí es el hombre) se encuentra el idioma verdadero de nuestro idioma mismo, como su estructura más íntima en la que coinciden y deberán explicarse todas nuestras consistencias, hasta la que es preciso ahondar en todas nuestras investigaciones.

23

Improvisamos historia de nuestra pintura y de nuestro arte sin pintores, sin artistas, y sin método crítico. Historias de nuestra literatura sin escritores, sin poetas, sin interpretación estética y literaria. A lo largo de nuestra historia hemos ido descuidando y perdiendo cosas importantes, pero no fundamentales. Pero ahora todo lo que nos queda por perder es fundamental, pues nos queda sólo algo como un idioma tradicional y algo como los rasgos y el carácter espiritual de un estilo de hombre tradicional. Coinciden todos entre nosotros que todo esfuerzo de salvación debe concentrarse en la recuperación del idioma para devolverlo al hombre. Pero ¿este idioma ya está? Y ¿este hombre dónde está? Los que afirman que el idioma es todo, no están bien informados o hablan precipitadamente o por comodidad. Cuando hemos dejado perderlo todo es muy cómodo y muy fácil aparentar: el idioma es todo. Mi teoría es contraria, se invierte la relación: el problema no es devolver primero el idioma al hombre sino al idioma (al que nos queda) el hombre (no el que nos queda, si nos queda algo, sino el hombre entero que teníamos dentro del idioma antes). La recuperación del hombre es pues, a nuestro juicio, la cuestión previa a la recuperación del idioma. Este hombre que se recupera a sí mismo, sabrá cómo recuperar su idioma. Pero este hombre que previamente hay que recuperar es el hombre activo en la cultura, el de nuestro estilo cultural.

Basta una comprensión política más amplia propicia entre nosotros, para imponer en la escuela primaria la enseñanza obli-

gatoria (el hablar obligatorio) en nuestro idioma, para que ya no se pierda en nuestra vida sentimental y popular. Ahora con el ensayo iniciado en Hasparren para probar, confrontar, experimentar, enriquecer, el euskera en la escuela secundaria, con el pensamiento científico y filosófico de las disciplinas del bachillerato, se dará un paso que jamás se dio, para precisar la validez y posibilidades (admitidas o discutidas o rechazadas) para la realidad del mundo actual.

Esto marcha y aunque no marchase todavía * hoy no es nuestro problema y más bien sirve, contrariamente, a dificultar gravísimamente el objeto único de nuestra verdadera atención. Brutalmente, se me permitirá que asegure: que si acabamos hoy de perder al hombre, da lo mismo que hablemos o no; a actividad cultural muerta, a vasco muerto, la cebada al idioma. Si hemos callado espiritualmente, cualquier idioma nos sirve para seguir mudos. Ha faltado entre nosotros una auténtica actividad creadora, lo que ha impedido el desarrollo de nuestro idioma y ha achicado y cohibido nuestra personalidad creadora y nuestra libertad de acción. Se ha empobrecido espiritualmente a nuestro pueblo y se le ha privado de toda posibilidad cultural, de toda vocación creadora. Para una historia de nuestro arte y de nuestra literautra, en cada momento histórico, para muy poco sirven las historias anteriores. Para escribir una historia de lo que estamos haciendo o hicimos ya, hemos de partir siempre del conocimiento justo de lo que trata universalmente en ese momento el objeto del que nos vamos a ocupar. Escribiendo en vasco, un escritor puede responder (o no) a una auténtica inspiración vasca por su estilo. Puede dominar con fervor su idioma y desconocer y equivocar (o traicionar) su propia realidad mental y literaria. No afirmo que sólo hay una manera para escribir y proceder en vasco, pero sí que hay un estilo estéticamente y por tradición definible como vasco. Y que es uno ese estilo y no dos. Y lo mismo si el escritor se expresa en castellano, su estilo puede en toda su

* Parece que el proyecto de Hasparren ha sido un fracaso dramático, total: se han buscado 30 muchachos entre las familias vascas, en España, en Francia y en América y no se han encontrado 5 alumnos, esto es, 5 padres vascos con el valor suficiente o conciencia para esta experimentación.

pureza ser ese estilo vasco. Y siempre en una historia nuestra, artística y literaria, todo esto hay que explicarlo. Sin valores literarios no hay historia literaria. Sin estética literaria no hay crítica literaria. Hay que ser un gran lingüista vasco para valorar lo que se ha escrito o hablado entre nosotros en vasco. Pero para nuestra verdadera historia literaria, es hoy también imprescindible partir de nuestra realidad estética contemporánea, hay que ser un gran creador actual como crítico o escritor.

No se teoriza entre nosotros. No nos queremos arriesgar. Teorizar es intuir conclusiones y proyectar orientaciones, proponer y desarrollar una solución. Puedo servir como un ejemplo, exponiéndome al error. Porque si no avanzamos en nuestra investigación, si no nos contagiamos para investigar y acompañarnos en cada investigación, es por miedo a equivocarnos. Con mi reflexión sé que ofrezco un amplio campo a los intelectuales y amigos en nuestro entrañable y extrañable país, para que se animen a entrar en una polémica múltiple y cordial, pero que no debe importarnos que llegue a ser violenta. Es preciso enojarnos con nosotros mismos. ¿De qué nos sirve esta blanda amistad entre nosotros que nos ha conducido al conformismo y la esterilidad? Yo quiero ser amigo de los que nos sucedan, de los que en una armonía creadora, de los que en un clima mínimamente ajustado a la investigación (que nosotros no hemos conocido) puedan siquiera reconocer en nosotros que algo en principio aprovechable nos ha podido suceder.

Porque yo no puedo olvidar (ni lo perdonaré jamás) que al regresar de América a nuestro país, buscando el contacto inmediato y apasionado con nuestro medio intelectual, coincidí con la aparición de EGAN (núm. 1, 1948) en cuyo "*Propósito*" abría esta explicación: "EGAN, suplemento literario del *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, no persigue un propósito trascendental"... "Y no es pereza ni comodidad sino recelo a las actividades profundas y los gestos profesoriales"... "EGAN viene a hablar algún rato de literatura, pero sin pedantería, resulta mucho más agradable. Las poesías las diremos unas veces en castellano y otras en vascuence; y los cuentos también, claro, como nos los contaba la abuela, precisamente" "Con este propó-

sito no nos apartamos un milímetro de los cauces trazados por el Conde fundador, a la Sociedad Vascongada de los Amigos del País". "Es de creer que entre minués y gavotas hablaron un poco de literatura EGAN será pues, algo así como los jueves de las tertulias dieciochescas del palacio de Insausti". Y esto se estaba diciendo, creíamos que se podía (estos amigos nuestros) decir en nuestro 1948? Pues sí, esto es lo que yo estaba leyendo y que se subrayaba con esta rotunda y dramática confirmación: "Lo decimos desde ahora para que nadie se llame a engaño: no vamos a inventar nada ni a desentrañar misterios; haremos literatura simplemente, lo mismo que podíamos hacer música en una tertulia amable o pasear por el campo en una tarde de primavera". Esto es, amigos todos, nuestro renacimiento espiritual *que es jueves en una tarde de primavera*. Llevamos muchos años con esta primavera que es mentira, con los cuentos de una abuela, que no es la de los Caballeritos de Azcoitia, ni nuestra abuela tampoco.

La iniciativa privada entre nosotros nos renace a la cultura en la Europa de la segunda mitad del siglo 18. En reuniones privadas en Azcoitia y Vergara se decide, se idea, se afronta, la nueva realidad técnica y espiritual de España. Se crean medios de educación universitaria y popular, técnica, industrial, agrícola y mercantil. Se transforman los estudios en la misma Universidad de Salamanca. El Laboratorio de Vergara en íntima relación experimental con científicos europeos, éramos Europa. Doscientos años después (ahora) en nuestro País Vasco, esta nada (Universidad = cero, investigación = cero) (hombre = nada) no es la Nada-cromlech de nuestra tradición donde vida y cultura se definen para todos como una sola y abierta decisión de ser. Nuestros Caballeritos nos enseñaron milagro con intranquilidad espiritual. Que luego nosotros hemos creído jueves en una tarde de primavera (*Quousque tandem...*).

En esta reflexión (no es novela), una cohesión inquebrantada se mantiene (como de novela) en todo lo que alcanza a tocar, sugiere y le acontece. Ninguna afirmación por ser parcial, por caer en la porción especial de otras investigaciones que no me pertenecen, debe ser juzgada como herética o atrevida, por el es-

pecialista de la correspondiente investigación a su cuidado, puesto que parto de una región del conocimiento, el estético (que es mi dominio) y que está situado en la convergencia de los demás conocimientos. Y que esta situación no es imparcial (humanamente) ya que su objeto (el Hombre, como ontología regional independiente) trata del puesto espiritual del hombre, como libertad y dominio personales que lo reintegran en la realidad existencial que otros dominios regionales del conocimiento tienen por objeto estudiarlo separadamente, "inhumana" y desintegradamente. Por lo estético se reencuentra (reencanta se ha dicho) lo que las otras ciencias por renovar (buscando por separado) separan o desencuentran (desencantan, se ha dicho).

En esta reflexión pues, debo advertir (como no se acostumbra a hacerlo con todos sus relatos en la novela y el cine) que todo parecido que aquí se encuentre con la verdad es verdad, puesto que es estéticamente verdad. Nada debe parecer error pues todo aquí está estéticamente relacionado.

25

Veo que hace muy poco he dicho que hay más de una manera de proceder, de escribir y de crear en vasco, pero que estilo peculiar vasco, estéticamente definible y explicable por nuestra tradición, no hay más que uno. Que este estilo es uno y no dos. He dicho esto y quiero decir más, para que quede bien claro lo que ya está escrito (y podía quedar incompleto) en lo que resume este libro. Este estilo nuestro que es uno y no dos, es un tercer estilo. Porque todo estilo que no es un tercer estilo, son dos estilos, unas veces el uno y otras veces el dos. Que se van alternando (dentro del arte) buscando una conclusión para la vida (para fuera del arte). No acaba en occidente el arte, porque no encuentra conclusión. De encontrarlo, sería éste el tercer estilo (que ya el vasco en el neolítico encontró) y que anularía a los otros dos, que constituyen el par polar en el proceso del arte occidental. Mi tesis central en este trabajo (es por lo que insisto en este tercer estilo) es este único estilo natural que desde la vida nos caracteriza tradicionalmente. Y que se corresponde con una terminación semejante en el arte contemporáneo que es la tesis que sostengo también aquí (y que es la tesis que desarrollo en el próximo libro

ya concluido antes que éste) y que fundamento en mi personal conclusión experimental.

Estamos confundiendo lo que en los vascos es tradición histórica incompleta (reciente), latina y occidental, con lo que es (y tratamos aquí de explicar) tradición prehistórica entera y original. Como estilo uno y dos, damos a entender las dos formas latinas (lo clásico y lo romántico, lo clásico y lo barroco el equilibrio y el desequilibrio, lo meridional y lo germánico, el orden y lo expresional) en que se sucede, alternándose, el proceso estético occidental.

Si acabamos de afirmar que Ignacio de Loyola no es un santo vasco, es porque su forma de santidad es latina, y no es vasca como en Garicoïts. Asimismo, el sentimiento trágico (como en Unamuno) es la forma latina en que reaparece (en que no se recuerda) una incomodidad existencial que el estilo vasco ya ha resuelto y que hemos heredado (difícil y secretamente, al parecer, pero que hemos heredado) en nuestra tradición (y que ensayamos en este trabajo de definir, de reconocer, de comprobar).

El mundo está en el espacio. El hombre está en el tiempo (¿qué es tiempo?)

El mundo pone el espacio (con su tiempo que no es más que real, su tiempo, su caída, que es para nosotros de naturaleza externa, irreversible, visual).

El hombre pone el tiempo, su tiempo que es el de su conciencia íntima, reversible, modificante, topológico, mental. Que ocupa (con la expresión) o desocupa el mundo, al que proporcionamos (desde el arte), estructura, duración y sentido espirituales.

En toda creación se produce la expresión estética como multiplicación del Espacio por el Tiempo: la materia espacial, como extensión o complejo de extensiones, de cantidad, tiene dos formas de extenderse, de disponerse (organizándose o desorganizándose), de contar. El resultado como estructura rítmica es el estilo. Son los estilos uno y dos, que en la tradición occidental se siguen produciendo así: en el uno, se acentúa el espacio (acento clásico) en un orden geométrico. En el dos (acento romántico, barroco) se acentúa el tiempo arrastrando, desformando, el formalismo es-

pacial. Así van rodando los estilos, sucediéndose homologalmente, sin que el espacio y el tiempo, logren separarse el uno del otro, desocupándose mutuamente, lo que significaría la cesación de la operación artística y el nacimiento estético del silencio, de un silencio espiritual de dominio sobre la naturaleza (sobre el arte) al que llamamos tercer estilo y que deja dotado al hombre de una libertad espiritual para no necesitar del arte y para hacer lo que haga (y si sigue haciendo arte, de modo radicalmente distinto a los dos estilos anteriores), desde su tiempo íntimo y en un nuevo orden (o desorden aparente) natural. Este nuevo hacer (estilo vasco y tradicional) como si no se hiciera (y no se hace de los modos anteriores) ha desorientado a los propios historiadores vascos de nuestro arte y de nuestra literatura, que no han entendido, no han podido entender nuestra propia tradición espiritual, ya que han venido utilizando los criterios clásicos (uno y dos), digamos del estilo latino y occidental, para penetrar (no penetrando) en nuestro estilo-no-estilo (no latino clásico y occidental) y que precisaba de una indagación previa de nuestra originalidad cultural y de un método apropiado para su correcto entendimiento y para su estética, literaria y poética explicación. Y ésta es (insisto) la finalidad que persigo en este ensayo como indagación del estilo vasco, de su proceso original y como consecuencia histórica de nuestro peculiar tratamiento en los hechos de nuestra vida, en todos los órdenes de nuestra existencia cotidiana y popular (en los que se oculta y que debemos desocultar), en nuestras inclinaciones espirituales y hasta en la participación y tratamiento de ajenos estilos y acontecimientos desde nuestra peculiar manera de pensar y de tratar.

Reconozco las dificultades de este intento, mis limitaciones todas, pero la importancia y el valor de lo que aquí ya está, tampoco se me oculta. No me importa que no se entienda ahora que lo que aquí se piensa es el destino más conveniente y oportuno que puede ambicionar hoy entre nosotros un libro. Ya se entenderá. Se entiende ya (es que también importa mucho no esperar más) que necesitamos partir de nuevas ideas, contar con nuevos teoremas, con nuevos principios teóricos, que mejoren y enriquezcan los ejercicios de interpretación de nuestro pasado y nuestro presen-

te, entre nosotros y entre los de fuera, para nosotros y para todos. Entre nosotros no acertamos porque nos miramos con métodos para mirarse los de fuera (en esta reflexión se insiste, casi sin querer, con pruebas concretas). Y los de fuera tampoco aciertan con nosotros porque buscan entre nosotros (para mirarnos) miradas con las que no hemos sabido vernos. Y en este aspecto, probablemente, los prejuicios de los escritores extranjeros con nuestro país, provienen de Unamuno, de su ataque al vascuence (con terminantes definiciones desviadas e insostenibles), en 1902. Se percibe, por ejemplo, en un Waldo Frank, observador profundo de pueblos, que al observar el nuestro con atención y profundidad también, que no puede ocultar (y está copiando) los indefinidos de Unamuno. Waldo Frank titula el capítulo sobre nosotros *La comedia del vasco* ("España Virgen", edición chilena, 1937). Dice que "los vascos parece no haber tenido cultura. Su lenguaje no fue lenguaje escrito, no tuvieron historia política ni social, no poseyeron una base ética ni una base religiosa. Si tuvieron cultura fue una cultura casi biológica que persistió en la sangre y en el instinto más bien que como concepto". Cuánto se acerca a nosotros, pero cómo se equivoca! En este instinto cultural casi biológico, es en el que en este trabajo estamos penetrando para recuperar el concepto (estético) del cual aseguramos que culturalmente ha nacido. ¿Que no tenemos una base religiosa? El mismo Frank cuando ha pensado sobre lo religioso, ha mostrado su pensamiento incompleto. Pues él ha escrito (en otro capítulo del mismo libro): "Una religión es conocimiento revelado de la relación entre el hombre y el cosmos. Si no es un conocimiento, puede ser una filosofía, que es menos que una religión, y si no es revelado, es un estado estático y poético que es también menos que una religión". Que es tanto como una religión (agregamos ahora nosotros, corregimos) si ha sido revelado por la costosa elaboración de un arte entero, porque es esto lo que culturalmente ha heredado el pueblo vasco, como estado poético y religioso de su sensibilidad.

Afirma también inexactamente Frank de nuestro pueblo "que sobrevivió, pero que no se hizo trágico ni heroico". "Que es un pueblo muy diferente del armenio y del judío, que son también

pueblos singulares". Esta innecesidad de lo trágico y heroico en el vasco, es lo que estamos señalando como hecho diferencial nuestro y atribuyendo a la superioridad, a la singularidad, de nuestra herencia cultural.

Waldo Frank encuentra en nosotros el espíritu de la comedia porque confunde como Unamuno el espíritu de la tragedia con un estado espiritual superior, cuando precisamente es todo lo contrario. Nos dice que "el vasco es concreto, superficial y prudente" (exacta observación si ha entendido como superficial lo natural). Añade: "el español se encara con todo lo que encuentra y en esto está el espíritu de la tragedia". En esto? "el vasco, por el contrario, evita el encuentro y en esta evasión está el espíritu de la comedia". En esto? Y esto es así? Vivimos demasiado literariamente juicios y afirmaciones que no pueden desentenderse de una reflexión más científica. En el prólogo, Waldo Frank pide al lector que tome su libro con el mismo espíritu y atención con que escucharía una sinfonía. Opinión ésta que hemos leído (y no está mal) en la introducción de 1921 de Elie Faure a su Historia de Arte: "Opino que conviene entender la Historia sinfónicamente". Y realmente su libro es una dramática y hermosa sinfonía. Pero lo que dice de nosotros es una sinfonía vieja que no estamos hoy para seguir aguantando.

En uno de los apéndices de un libro en el que estudiaba el nacimiento de la estatuaría en América * aprovechaba para reflexionar sobre cuestiones que me preocupaban sobre nosotros y que precisamente ahora se encuentran en este trabajo, que son el objeto de este libro. Parte de aquel comentario considero oportuno ponerlo a continuación:

Estamos viviendo de la inflación del arte griego. No se nos ocurre (en España) mencionar más que nuestra herencia árabe y, retrocediendo algo más, nuestra herencia romana, y otro paso más y nuestra herencia fenicia. Pero, ¿por qué nos detenemos ahí? Si analizamos estas 3 contribuciones, esas tres dimensiones de lo español,

* Interpretación estética de la Estatuaría megalítica americana, Madrid, 1952.

comprendemos que son 3 aportes valiosos, pero sin capacidad original ninguno de ellos.

Así, hay momentos en que la historia de los pueblos entra en un punto muerto, se detiene. Entonces se siente un rechinamiento espiritual y una gran lamentación: esto fue nuestra generación del 98. Se intenta la salida buscando en la lista de los antecedentes tradicionales una solución. Tradición en el extranjero: fenicios, romanos, árabes. Solución en casa: lo indígena prehistórico. Cuando Unamuno dice que por ser vasco es dos veces español, quiere decir: hay que rephistorizar el aliento creador europeo. Lo que quiere decir: tenemos que revasquizar nos todos los españoles.

Cuando la arqueología se impone al creador, cuando los sepulcros vuelven, es preciso descubrir otra empresa más original. Cuando se imponen las brillantes herencias, los pueblos, sin salir de su punto muerto, comienzan a ponerse amarillos, a sofocarse con el espejismo de sus siglos de oro. Se apaga la visión creadora y se falsifican las soluciones espirituales. Es cuando se hace necesario descubrir un antecedente de la resolución existencial y de la libertad original de creación. Descubrir o inventar.

¿Qué secreto busca el Quijote por tierras de España? Su encuentro con el Vizcaino es el encuentro con la raíz íntima de su propia alma. El Vizcaino es el único hombre del libro que toma en serio a Don Quijote (El Quijote confunde su sueño con la realidad. El Vizcaino no distingue la realidad del sueño. Son de una misma especie mágica. Sin malicia ninguno de los dos. Si supiéramos a dónde va el Quijote, sabríamos de dónde viene el Vizcaino). Y bien, "Dejadme solo" reclama el Vizcaino, para entrar él solo en combate, dando la definición vital (vasca) más española de todos los españoles del libro. Unamuno se reconoce a sí mismo en el Quijote (el encuentro del Quijote con el Vizcaino es demasiado fugaz: tenían que volver a encontrarse!) y al recrearlo, Unamuno —creer es crear, afirmaba— nos deja a los vascos el programa de

la recreación de España para nuestra propia recreación y también de (con) la de Europa.

Persiguiendo el secreto de nuestra constante fuerza creadora, topamos con nuestra alma original. Antes del árabe, antes del romano, antes del fenicio (antes de lo latino, de lo celta, de lo indoeuropeo) todo español es vasco si reconoce su raíz europea original. Este es el coeficiente espiritual que invariablemente nos acompaña desde nuestra prehistoria. Esta es la constante pánica y estética, que hace en toda empresa española solución concreta y universal. (El trilito, el toro de Mikeldi y la pintura de Altamira, nombraba entonces como antecedente y señas matrices de la aventura artística europea. Y decía —entonces— que pensarlo nada más bastaba para llenarnos de una confianza formidable, como patente de invención, para la contribución creadora de un nuevo arte universal. Hoy nombro a Lascaux, a Altamira y —como descubrimiento personal y concluyente— a la estatua vacía de nuestro cromlech neolítico, para nuestro reconocimiento del alma vasca espiritual y creador).

Si Waldo Frank hubiera entendido al pueblo vasco tendría una idea muy distinta del sentimiento trágico que atribuye al español. Se hubiera dado cuenta que (desde el orden de las soluciones culturales) donde hay sentimiento trágico está el espíritu de la comedia. Para el vasco (para el vasco que se traduce en nuestro análisis de su tradición) el sentimiento trágico le resulta de una cómica religiosidad. No se ha entendido tampoco que Unamuno es un gran actor, el gran actor del sentimiento trágico, que tuvo que representar porque era entre nosotros necesaria esta representación (propiamente de una comedia trágica) ya que trataba (consciente y por instinto, porque se identifica a la vez con el Quijote y con el Vizcaino: mientras que el Quijote actúa porque sabe lo que quiere, el Vizcaino, ya no necesita saber lo que quiere —por tradición propia—, actúa por instinto) ya que trataba, digo (Unamuno), de enseñarnos a recrear ese instinto perdido, de obligarnos a rehacerlo por un replanteamiento del sentimiento

trágico, cuyo estilo de curación habíamos olvidado y el mismo Unamuno había perdido en la memoria de su tradición (125).

Solía contestar Unamuno a los que le decían que iban al campo huyendo de la sociedad, que “también la naturaleza es sociedad”. Esta es precisamente la constante, no solamente social sino religiosa, del alma vasca tradicional. Y lo advirtió Waldo Frank porque escribe que encuentra entre nosotros “una nota de distinción y aislamiento”. Podía haber advertido también Waldo Frank que *cuando la naturaleza es también sociedad*, es cuando se da el aislamiento, cuando se domina y vive la soledad, que es cuando se ha curado el sentimiento trágico en el que la naturaleza no es sociedad, en que la naturaleza es tratada por el arte para convertirla en sociedad. ¿Dónde podemos hallar aquí comedia en el vasco? Aquí la paz vigorosa en el espíritu vasco, el equilibrio de su aislamiento existencial, es producto de una antigua conversión de la energía estética (antropógena) en sentimiento religioso y natural. Así es cómo desde lo vasco podemos entrar en la metafísica comprensión de expresiones como “querer estar solo”, “puedo estar solo”, “dejadme solo”. Hay dos formas polares de soledad, una de ida y otra de regreso, por medio del arte para la conversión de la naturaleza en espíritu, en integración con el hombre (en sociedad). Uno está solo y no puede, no sabe: es cuando pide ayuda al arte. Pero la otra forma es la nuestra (de regreso del arte): que uno sabe y puede estar solo y quiere y vive la soledad.

En la ausencia de sentimiento trágico del vasco, hay tradición, seguridad y sensatez. En el sentimiento trágico de Unamuno hay lección para el español, porque en el sentimiento trágico español, el valor será un rasgo que lo definirá como español, pero, como trágico, se acompaña de insensatez e improvisación. En su versión religiosa si hay grandeza y seguridad, es cuando se convierte en sentimiento místico (pero aquí la garantía, el apoyo, está ya no en el hombre sino en la religión). Sólo en el desequilibrio entre espíritu y naturaleza hay sentimiento trágico, esto es, metafísica angustia existencial. Todo lo demás que con ese sentimiento trágico se confunde, es miedo y da lo mismo que sea a la muerte, a un toro o al dentista.

Parece que Waldo Frank nos observa bien, pero va a lo suyo (su sinfonía) y tiene prisa en terminar. Nosotros quisiéramos proseguir también rápidamente, sin él. Pero tengo su libro delante y toca algunas relaciones que se contradicen con nuestro pensamiento pero nos ayudan, sobre la marcha, a proseguir el tema (más rápidamente) de mis aclaraciones. Pienso que por lo que se equivoca con nosotros, ha de equivocarse lo mismo con Velázquez. Busco y efectivamente, dice: “el arte *extranjero* de Velázquez”. También observa (y me confirma en lo que acabo de decir contra él, sobre nuestro sentimiento de comedia): “no es ya el ojo místico, el ojo español que ha sido siempre *creador de la expresión*. Velázquez es la España de Europa, la tierra de la gracia analítica, de las elaboraciones suntuosas y de las grandes *exclusiones*”. Parecidas y justas observaciones hace de Velázquez y de nuestro país y se contradice del mismo modo, no llegando a entender ni la esencia de la pintura final de Velázquez ni el espíritu vasco en su realidad.

Le parece el arte extranjero de Velázquez porque le parece también comedia. Acierta al señalar que no crea expresión al estilo español. Está señalando que Velázquez describe por exclusiones, que aísla (que viene a ser la técnica por exclusiones que se define en el cromlech vasco) pero no ha comprendido la metafísica y genial intención de Velázquez: “ni en las partes aisladas, ni en el conjunto de la obra, hay subjetividad alguna”. No advierte la subordinación implacable a un propósito de todo lo que figura representar y nuevamente precisa certeramente que sus figuras “tienen la gracia que hay en el éxtasis claro y frío de los metales que sugiere la estética moderna de la máquina” (escribe hace 30 años) pero no reconoce que lo que está sintiendo es el borde frío del vacío, del cero-cromlech-sin-expresión, en el que reside el alma misma de Velázquez (como vive en secreto nuestra alma en nuestro silencio-cromlech neolítico). Está Waldo Frank describiendo claramente ese vacío en Velázquez y no lo ve. Treinta años antes, Mayer-Graef vio ese vacío en Velázquez y ni lo sintió ni lo explicó. Velázquez había creado un sitio de habitable soledad para él en su pintura. Con el genio popular del alma vasca y con el genio de Velázquez en su pintura: hay una formidable

y curiosa relación de identidad y al mismo tiempo un destino crítico paralelo: semejantes y profundas observaciones y una profunda y radical incompreensión. (Desde mi intuición del cromlech nuestro llegué a la comprensión, creo que entera y que explico en el otro libro, sobre Velázquez. Pero para Baroja, que no comprendía la pintura, pero hombre viviente de soledad, que nos ha sabido descubrir la inclinación sentimental de nuestro pueblo a grandes espacios vacíos en el interior del caserío y a su aislamiento en la naturaleza, su pintor era Velázquez).

Y dejamos la compañía de Waldo Frank con esta última anotación de su libro (que ya sabemos de dónde repite): "Cuando se formó el vascuence, la mentalidad del vasco no sólo no había llegado a la metafísica, sino que hasta los conceptos más comunes le eran extraños. No existe la palabra que expresa la idea de animal, la idea genérica de árbol, ni para la idea de Dios ni para la del espíritu. Es un pueblo antiplatónico, perfectamente defendido contra el mundo. Sus montañas y su valor montaraz le han librado de muchas invasiones de razas, así como su mentalidad especial le libertó de la metafísica". (33)

Camarero, un burdeos!

1) El problema del *sentido*: ¿Por qué la palabra *burdeos* significa un vaso de vino? Nos proporciona una imagen estática y mental en el lenguaje.

2) El problema de la *significación*: ¿Cuál es la función de esa palabra? Este es un problema, significación, que pertenece a la sicología. Y Guiraud, lingüista, que pone este ejemplo (*Camarero, un burdeos!*) para explicar la distinción que es preciso hacer entre sentido y significación (que tomo de su libro "La Semántica", edición española 1960, México) es un especialista en Semántica (que estudia el sentido de las palabras), advierte que "el sentido está en estrecha relación con el proceso significante, de forma que aun antes de abordar la simple definición del sentido y de la semántica, es indispensable presentar y considerar en su conjunto el problema de la significación, *del cual el lenguaje no es más que un caso particular*". Acabo de subrayar por mi cuenta. Estoy tratando desde el lenguaje artístico de penetrar en el co-

nocimiento del estilo del vasco en su arte y su vida. Las dificultades son enormes, científicamente, para teorizar, comprobar, experimentar, relacionar, desde cualquier aspecto de una investigación, y en cualquiera de las investigaciones en que se está trabajando entre nosotros. Pero las verdaderas dificultades entre nosotros provienen de la incomunicación en que nos desenvolvemos.

Quiero señalar cómo cada especialista se recluye cada vez en un dominio más estrecho para su investigación. Lo que al mismo tiempo le obliga a entrar más en contacto con el objeto y la marcha del trabajo en los demás investigadores. Yo ahora desde mi región estética y particular, necesito de la consulta del lingüista (entre otras diversas consultas que debo pedir) y al que puedo (como a los demás especialistas) aportar valioso material.

33

Camarero, un burdeos!: el lenguaje es un medio de comunicación, con las palabras transmitimos nuestras ideas. Una pintura de Lascaux, un muro de Altamira, nos está también hablando. Son signos que nos transmiten algo. Pero para el lingüista un *signo* vacío se convierte en una *señal*. El arte como lenguaje es simbólico y convencional (o a veces no lo es). Una obra de arte puede ser un estímulo no asociado, no ser un signo sino un objeto, no una representación de la realidad sino una realidad. Pero, ¿qué realidad es la del círculo vacío del cromlech neolítico? ¿Es una señal o un signo vacío? ¿Cuál es la verdadera naturaleza del cromlech, esto es, su función consiste en transmitirnos un sentido (esta es una indagación semántica en el lenguaje) subordinado como el dolmen a la vida material, doméstica y funeral, o una construcción puramente metafísica, simbólica y espiritual? Desde mi análisis estético que aquí desarrollamos, afirmamos categóricamente que pertenece a este último orden estético por su finalidad, dentro del que significa la creación más pura y más alta que en un lenguaje estético es posible concebir y determinar. No podemos pues concebir, estéticamente, que nadie pueda permitirse sostener que "la mentalidad especial del vasco le libértó de la metafísica" y menos aun que entre nosotros se repita esa gratuita necedad con desprecio. Fue, contrariamente, que en esa culminación metafísica del proceso del lenguaje prehistórico en el

arte europeo, logramos los vascos adelantarnos en la creación de una *mentalidad especial* a los demás pueblos. Por esto podemos deducir que el vascuence que entonces ya se hablaba tuvo que enriquecerse espiritualmente, hubo de alcanzar una madurez estructural entera y definitiva.

Así como se piensa con palabras y no habría pensamiento sin lenguaje, no habría abstracción superior en el lenguaje sin previa abstracción desde el lenguaje superior del arte (¿Qué informe nos da el lingüista al respecto desde la Semiótica si es que esta disciplina se ocupa como indagación de la construcción de los metalenguajes?). *Camarero, un burdeos*: es la transmisión del que pide, al oyente, de una imagen mental (la del vaso de vino): es todo un complejo proceso (dice Guiraud) que implica una serie de problemas que interesan a la epistemología, a la lógica, a la psicología, a la fisiología, a la acústica y a la lingüística". "Nuestra ciencia abarca un campo amplísimo, que aun limitado a la lengua (vuelve a precisar Guiraud en otro lugar de su libro) invade los terrenos de la lógica, la psicología, la teoría del conocimiento, la sociología, la historia, etc.". Es para nosotros un descuido de visible limitación, aun dentro de la comprensión tan amplia del lingüista que antes del etc., no haya nombrado a la Estética. La Semántica, dentro del mapa de las disciplinas con las que se relaciona, está en íntimo contacto con la léxicoestilística (la léxicoestilística por considerar el estudio de las palabras por sus valores expresivos y sociocontextuales, entra en relación con nuestra ley de los cambios de la expresión artística), la sintácticoestilística, disciplinas que directamente proceden (frente al hemisferio de las cosas significadas) del hemisferio de los sujetos hablantes, entre los que el estilo individual del artista, es sujeto fundamental. No hay más artista que el de la experiencia significadora ("No hay más gramática, afirma Schuchardt, que una: es el estudio de la significación).

No hay en el mundo otro pueblo más entero como el nuestro (con su tradición) ni más ideal (con su idioma) como tierra para la investigación de las ciencias de la conducta humana (antropología, psicología, sociología y estética) y como centro internacio-

nal para estas investigaciones. Pero no tenemos la más modesta escuela donde formar un arqueólogo, un artista, un teórico vinculado en algo a la creación espiritual o a la crítica del conocimiento. Es ejemplar el comportamiento en Ginebra del grupo de Piaget, donde un grupo internacional de científicos han entrado en colaboración en una zona interdisciplinaria (el de la epistemología genética), lógicos, sicólogos y lingüistas. Entre nosotros, que no tenemos ni un lugar de convergencia, un simple sitio para reunirnos a pensar, no podemos hablar de investigación. Todos los que conocen mi lucha estéril por hacer sentir la necesidad, por crear entre nosotros aquel Instituto Internacional de investigaciones estéticas, como Laboratorio para el estudio comparado de las distintas disciplinas de la creación, pueden figurarse la enorme impresión que me produjo el conocer hace poco este pequeño libro fundamental que recomiendo: "Sicología, lógica y comunicación", de Piaget, Mays y Beth, edición castellana, Nueva Visión, Buenos Aires, 1959. Pertenece a la Colección *Interciencia* de la vigilante editorial suramericana que de la explicación que de esta colección pone en la solapa del libro, quiero transcribir aquí: "En esta *interciencia* (que en cierta medida está realizando el Grupo de Ginebra) ya no se trata solamente de conectar disciplinas, sino de crear, a través de esa correlación, un instrumento nuevo y poderoso que resuelva viejos problemas y ponga en evidencia otros hasta ahora subyacentes. La *interciencia*, es una actitud que desea recuperar para el "split-man", el hombre fraccionado de hoy, atraído por múltiples intereses, la condición fecunda, creadora, y aspira a devolverle la posibilidad de conocer "intensivamente", desde un área científica dada, dinámica, que pueda irradiarse a las adyacentes y aun a las más lejanas".

En diciembre de 1961, preparé en esquema un cuestionario que entregué personalmente a nuestro gran filólogo Luis Michelena, a los profundos conocedores de nuestro idioma Loidi y Antonio Valverde, tres amigos cercanos y que admiro cordialmente. Lo copio a continuación. El especialista en nuestro idioma, no

debe sonreír por lo que sospecho y no sé (que tanto lamento no saber), es por ello que consulto. Yo escribí:

CONSULTA DESDE LA INVESTIGACION ESTETICA A LA INVESTIGACION LINGÜISTICA.—*Objeto*: correspondencias del cromlech neolítico con el euskera: la naturaleza espiritual del cromlech, en mi concepción estética, de ser cierta, explicaría un enriquecimiento espiritual del lenguaje en el vasco perfectamente determinable. Mi tesis (anticipada en el extraordinario de la revista de Irún "El Bidasoa", junio 1959 y desarrollada en el mismo extraordinario de junio 1961 que ocupa la segunda parte de este libro); en resumen: el cromlech vasco, es un pequeño cromlech interiormente vacío, construcción estética (estatua vacía) de protección espiritual, con el que finaliza el proceso artístico de nuestra prehistoria. Su relación con la evolución del euskera: así como la raíz piedra en la estructura de una palabra la sitúa en el paleolítico, *la raíz que corresponde a vacío, hueco, redondo* (que en el cromlech se definen) *la situaría en el neolítico*, testimonio que iría íntimamente unido al enriquecimiento del idioma con los conceptos metafísicos de independencia espiritual frente al mundo, del descubrimiento de la conciencia íntima y personal, de sentimientos de protección espiritual, de dominio, seguridad y libertad personales y de ampliación (duplicidad, polaridad) de términos o designaciones ya existentes. (Por ejemplo: *uts* es vacío, pero también puro. Esta ampliación no sería posible sin la presencia vacía, sola y sagrada del cromlech).

Conceptos auxiliares: Por mi ley de los cambios, el lenguaje artístico se completa en dos fases: en la primera se multiplica la expresión y en la segunda se apaga, hasta concluir en una construcción vacía y trascendente, como definición de la conciencia personal, como libertad sobre la naturaleza. Comprobación que encontramos: en la tradición oriental, pintura final en Velázquez (final del Renacimiento), en la fase última en que ha entrado el arte contemporáneo y en la misma experiencia personal como escultor que he concluido en una estatua de un solo espacio y vacío).

3 tipos o grados culturales de hombre en el arte prehistórico europeo: 1) el anterior a Lascaux, 2) el de Lascaux, 3) el del

cromlech microlítico y vacío (Fuera del área vasca, al norte, el cromlech megalítico y ocupado interiormente, indoeuropeo, cromlech-ciudad, a escala de la comunidad. El vasco, cromlech-estatua, a escala de la persona). Así, vendrían a ser 4 los tipos fundamentales de hombre.

2 rostros de la naturaleza: lo quieto y lo móvil, en la visión primitiva de la realidad. El hombre se alía a lo inmóvil y seguro, dominando el espacio —Lascaux—. Antes procede llenando los espacios con apretadas yuxtaposiciones como sucede en Altamira que, siendo cronológicamente posterior a Lascaux, debe estéticamente entenderse como anterior: su sentimiento trágico, su inseguridad, su desamparo espiritual, son mayores. La verdadera “capilla sixtina” del arte paleolítico no es Altamira sino Lascaux. Esta designación que por “chauvinismo” le quitan los franceses a Altamira para adjudicársela a Lascaux, resulta acertado (hay culminación clásica, equilibrio en Lascaux, no en Altamira)*. Sólo con el vasco del cromlech vacío surgirá, sin arte, un estilo de hombre, un tratamiento en el tiempo, natural.

38 *El cromlech vasco y el euskera.*—Arte vasco y lengua vasca, se han ido mutuamente construyendo. Han quedado como testigos de nuestro pasado, aunque mucho de los dos hemos podido perder. Al cazador-pintor de las cavernas, sucede en el exterior el escultor-pastor, actividad más propicia a la reflexión. El pastor del cromlech se convierte ya en el filósofo y político (aunque mucho más tarde se vaya a inventar la filosofía, ésta también es filosofía), es el verdadero constructor de nuestra conciencia. Traduce la primitiva religiosidad religiosa en sentimiento religioso de lo ético y civil. Descubre el propio yo y visualiza la idea absoluta de Dios en el cromlech. Relaciona lo uno y lo plural. Es en este momento que el idioma se enriquece y completa espiritualmente. Vale para este momento este juicio acertado de Estor-nés Lasa (“Orígenes del Pueblo Vasco”): “El viejo vocabulario conquista acepciones definidas y concretas. Es el triunfo lentísimo de la idea del límite, de la de-finición. Y el límite es el soporte del derecho y de todo lo normativo”

* Ver en el Índice: Altamira.

Primero las palabras serían como gritos, como piedras lanzadas con la mano, indicando torpemente, repitiendo los objetos, tocándolos. Luego se habrá alcanzado a mostrar las cosas sin tocarlas, situándolas (Este dominio sin angustia del espacio, corresponde al hombre de Lascaux). Finalmente, en la edad de nuestro cromlech, se completa el lenguaje que señala y que dice con las palabras de las cosas que estando calladas se oyen. Cuando se pasa del espacio al tiempo, las vocales se alargan y ablandan los sonidos y lo que antes estaba sólo arriba, abajo, al lado, comienza en una especie de topología espiritual, a partir de la persona y a relacionarse con sus sentimientos.

La consulta visual verbal
~~preindoeuropeo~~ ~~indoeuropeo~~
 'É' ——— 'J'

1) Se conservan estas designaciones para el cromlech: *Eguiar* (verdad en la piedra?). *Etzeleku* (lugar donde se descansa, pero no dormido). *Abade* (invocación, llamamiento al Padre. ¿Espacio religioso, iglesia?). *Baraatzu* (huerto, asamblea, reunión). Existen o podrían desocultarse otras designaciones? Estas son correctas? ¿No conservan una íntima relación con nuestra reflexión estética sobre el cromlech?

39

2) ○ = K En el alfabeto ibérico, el círculo, según Gómez Moreno (Estornés, obra citada) se traduce por K (nosotros, en euskera). El yo-cromlech es la conciencia personal, en relación sagrada con lo Absoluto y con los demás. (Todavía en algún lugar de nuestro país, para asegurar una resolución justa entre campesinos, se decide delante o a la vista de un cromlech). ¿Ese fonema ibérico puede proceder del cromlech? (Ver en el Índice: DISCIPLINA).

40

3) Arro (hueco), arrau = ley, norma, regla y también círculo (ver DISCIPLINA) ara = mira, ¿en qué relación podrían encontrarse entre sí y con el hueco-cromlech? Ya sé de fáciles erderismos como

41

paleo-
reindoeuropeo

ARRI
AITZ

neolíticos
indoeuropeos

intuición que desarrolla
en EEJ unclining como
Trilogía con un noínes
de filología preindoeuropea

erregue (rey), pero aun así conviene volver a meditar sobre las ideas que más claras creemos tener: *erre-gu*=*errege*? *aguerre* (vacío, redondel en el bosque para edificar?), *urbil* (agua detenida, charco, redondo) ¿en qué relación con *bil-du*=reunir, confluir y con *bildurra*=miedo, semejante a *cromlech*, pero negativo, redondo?

ugarka=depósito de agua(?), *ubildu*=fluir, *galdu*=perder, *abo*=boca (hueco-*cromlech*?), *aba*=padre

zori=suerte, *zorion*=felicidad

gura=deseo, como deseo espiritual (*gu-arro*), voluntad espiritual, anhelo religioso (?)

go-go=espíritu, en qué relación con *gu-gu* (nosotros-nosotros) (El *cromlech* es el nosotros, el nosotros íntimo de la conciencia) *gora*=arriba con *gu-arro* (nuestro hueco sagrado, el cielo) ¿*Gora* no encierra (ya borrado por las influencias posteriores, latinas), el concepto espiritual de cielo? *Igande*=domingo (del *gu-gu* para lo sagrado?)

Dios=*jaungoikoa*, *Xinkoa* (quizá como contracción del anterior, tan simplote y poco profundo), *Urtzi* (pero habría que indagar en lo más antiguo el rastro del nombre para Dios, el firmamento, arriba...) (Ver DIOS DE TROIS FRERES).

Buruzagi=guarda, jefe

Pregunto por las relaciones espirituales posibles de designaciones que se han podido restringir por achicamiento espiritual del hombre dentro del idioma: *Xirripa*=arroyo (suerte, como arroyo, como viva continuidad): *ibai*=(ríos)

Frente a *arri*=piedra, ¿cuándo nace *arro*=hueco, su opuesto que desde el *cromlech* tiene que adquirir un sentido espiritual, como concepto receptivo, des-ocupado? Y en *argi*=luz y en *begui*=ojo?

La misma exploración sobre *lambro*=niebla, *lanbo*=bruma ¿en qué relación se encuentran con términos que expresan: paz, calma, justicia, seguridad, pureza, purificación, limpieza, comprensión, acuerdo, transparencia, todo, absoluto, barrera, aislamiento?

Porque me permito reflexionar que en la evolución de las palabras (no en la dilatada extensión de nuestra historia) dentro de

el *arri* hueco está en *arres* a su vaso *arman*
y está en *arroyo* que es cauce y
en *ar* de *R* en francés *Ruisseau*

¿más
vasco
en
Castellano
arroyo
que
Xirripa

los períodos de su primitiva construcción, paralelamente al del lenguaje artístico, en la fase final, cuando el lenguaje apaga su expresión para madurar en un lenguaje del silencio, hasta el *cromlech* final, términos anteriores de expresión ocupante se desocupan y adquieren una nueva designación espiritual: a lo lleno próximo y visual, se opone lo lejano, metafísico y vacío, con su mismo material estructural: si *arri* es piedra con sentido de ocupación, de oscuridad, *arro*=hueco pasaría a enriquecer su expresión como comunicación espiritual (iluminación) *aro*=círculo? (ver: DISCIPLINA). En la mentalidad anterior al hombre del *cromlech* (en el pintor-cazador), por ejemplo, la niebla está en contra suya, es ocupante y oscura, ocultante de su enemigo, pero ya en el pastor del *cromlech* (en que se crea una metafísica de incomunicación con la naturaleza, con la naturaleza ya dominada y comprendida), la niebla cambiará de sentido espiritual, se inundará del concepto del *cromlech*, aliándose al hombre, poniéndose de su lado, como protección personal. Este posible enriquecimiento de una palabra y su contagio en términos afines, es lo que pregunto al lingüista si es pregunta que puedo hacerle sin llegar a escandalizarle, y si merece una contestación que me pueda servir de comprobación de que nuestro pequeño *cromlech* es realmente una extraordinaria creación estética al margen de las secundarias y cómodas interpretaciones que suelen artibuirsele (como degeneración o atrofia de los grandes *cromlechs* de fuera de nuestra área cultural del norte y oriente europeos, o bien enumerándolos al final de otras construcciones evidentemente superficiales y domésticas como el dolmen).

No hay enterramientos en estos *cromlechs*, su verdadero contenido es el vacío interior. Servirían para fogatas de carácter muy diverso pero particularmente religioso y político. Pero aquí ya el fuego con su viejo sentido físico y ocupacional, exterior, se habría ampliado metafísicamente con la idea de luz y de iluminación interior, espiritual.

Las 3 moradas del vasco prehistórico: 1) antes de Lascaux, morada de la noche, 2) en el de Lascaux, morada exterior, del fuego, morada de la tierra y 3) el del *cromlech* neolítico, morada del espíritu, de la luz. Viene bien aquí esta profunda observación de

Estornés Lasa (ob. cit. pág. 326): “La misma raíz para fuego y agua: tanto *zit* como *zig* llegan a significar modernamente agua y fuego, ejemplo formidable de dos ideas antagónicas, pero cuyo nombre nace de un rasgo común a ambas: su dinamismo. Ambos, *zit* y *zig*, originalmente son chispear=lloviznar: está chispeando=está lloviendo: chispa=gota”.

4)

43

Uts (vacío y puro). Este debe ser un doble concepto ganado para el espíritu con el cromlech. Estéticamente veo claramente la razón, pero ¿y lingüísticamente? No sé, pregunto y pido comprensión al lingüista por estas preguntas. Pregunto desde lo estético, donde sé bien dónde estoy y creo que en toda creación hay un emocionante paralelismo y un misterio —una libertad—, una lógica superior o distinta, que debemos animarnos a penetrar. Creo necesaria esta revisión paralela y conjunta de nuestros problemas, de nuestras intuiciones. A mí nadie me consulta desde la arqueología, desde la lingüística, desde ninguna zona en la que aquí se investiga y en las que se descuida demasiado (se improvisa) el enfoque estético. Así nos lucen los resultados en nuestra investigación.

No tengo tiempo de proseguir (gracias, amigos, *barkatu*). A propósito: *barkatu*=perdón (?). Domingo, Irún, 10, 12, 61.

Esta fue la consulta y fue con Loidi con quien tuve más oportunidades de conversar. Acoge con gran comprensión mi cuestionario y me proporciona aclaraciones que en síntesis debo anotar a continuación.

44

Eguiar=verdad en la piedra, que yo traducía directamente de la interpretación de Peña Basurto, pudiera ser para Loidi (aunque aquí no se diera la típica sintaxis vasca) “ladera pedregosa” o “la casa de piedra” (cf. *jauregui*=casa del señor, *egui-leor*=choza) pero más bien algún derivado de *egui* (*eguiarte*=entre laderas?). En cuanto a *etzela*=lo encuentra posible, de *etzan*=acostarse, echarse, tumbarse, aunque más bien le parece derivado de *etza*=terreno baldío. Respecto a *gogo*=espíritu, sí

puede ser cierta mi sospecha (go-go) con mi idea del cromlech (de *gu-gu*=nosotros-nosotros) pues estas repeticiones, (me dice Loidi), estas duplicaciones o reduplicaciones, son muy frecuentes en el euskera: *txiki-txikia*=lo verdaderamente pequeño, lo pequeño-pequeño. Como café-café por café verdadero. Así que podemos pensar que no solamente para formar aumentativos o exageraciones, sino que se podría llegar a alterar primitivas significaciones, superponiendo a una anterior otra más alta y espiritual.

Artzai=pastor (*zai*=guardador). Admite Loidi que sí podríamos relacionar *zai* con *uts* (vacío) ("que no podemos demostrar la no relación entre *zai* y *uts*=vacío"). Entonces hicimos esta reflexión: *Uts* que significa también "puro" podía haber sido identificado con el vacío sagrado del cromlech (guardador espiritual nuestro): *gu-uts-ai* y *gu-zai*=nuestro guardador. Hipótesis a): Existiría pues primero el término de guardador de ovejas (pastor)=*ardi-zai*. Al crear el pastor-escultor-político-religioso el vacío sagrado de su estatua-cromlech, podría haber designado a este vacío puro como *gu zai*=nuestro guardador y pudo desprenderse de esta palabra el término *uts* (como vacío y puro) inseparables en ese momento y que luego habrían sido usados por separado. Así, pues, es posible que habría sido empleado para expresar que uno es feliz, que está puro, vacío de falta, espiritualmente limpio, enajenado, lleno de espiritualidad, de vacío-cromlech, confortado en la conciencia, asegurado. Empleando este radical *uts* ¿cómo diríamos en vasco o —cómo ha podido ser dicho—, éxtasis, comunión con Dios, visión íntima, purificación, conciencia, santidad, iglesia...? (se amplía este punto en *rebaño*: ver en el Índice final: DISCIPLINA). Hipótesis b): Que el vocablo *zai*=guardador hubiese surgido posteriormente al de *uts* (en el cromlech). Pero no es verosímil, ya que el sentimiento de protección pertenece, es un sentimiento primario, aunque restringido, al de protección física y material. Pero interesaría comparar palabras vigilando la situación de *uts*. (Hoy se forma el verbo con el sufijo *tu* (*uztu*=vaciar...), antiguamente con *i* (*utzi*=dejar, abandonarse, *utsal*=sitio vacío, *uts-eguin*=fallar, hacer vacío, *uts-arte*=espacio vacío, vacío entre, *neskautsa*=chica sola, pura, virgen). Y encuentra Loidi la palabra *arte* (*tarte*=entre dos cosas) que tiene

doble significado de hueco o vacío espacial y hueco o vacío temporal y de ahí como tregua (reposo, sosiego?). Y si es que *arte* tiene relación con piedra, preguntar a Michelena, me dice Loidi). A continuación me hace Loidi esta preciosa sugestión: que *arritu* (de *arri* y *tu*, sufijo de acción) es hacerse piedra, petrificarse (¿en el sentido de hacerse espiritualmente invulnerable?) y que al mismo tiempo tiene el significado de asombrarse (espacio entre piedras y sosiego), que es exacta conclusión del concepto cromlech (y Estornés, ob. cit.). Y anotamos al mismo tiempo, si *artu* = tomar, no sería primitivamente tomar seguridad, fortalecimiento espiritual, si viniese de *arte*?*

Etzela = lugar de descanso

utsela = lugar vacío, espiritual, puro = iglesia?

txadon = iglesia (iglesia católica?)

uts-une = instante puro, tiempo puro? (Loidi) = hueco, vacío, solución de continuidad.

45

Cromlech = sitio sagrado = iglesia! Tiene que conservarse en alguna parte de nuestro país, algún término que designe al cromlech con la raíz *uts*. Sería el más auténtico, directo y primitivo. ¿Se podría descubrir en alguna de las designaciones ya recogidas? ¿No podría ser exactamente *utsela* (de *uts-leku* = sitio sagrado) y que podría corresponder al recogido (por error o con error transmitido) como *etsela* (de *etse-leku* = lugar de descanso y que más correctamente sería de descanso espiritual, es decir, otra vez, *utseleku*: *utsela*? Al mismo tiempo, considero que *utsela* serviría para designar hoy con la precisión religiosa más vasca y antigua, la idea de iglesia, al mismo tiempo que con la precisión estética más actual y universal, ya que iglesia como espacio, como arquitectura religiosa, es hoy espacio arquitectónicamente vacío (que

* Arte es además encina, el árbol de madera más dura y firme al estilo de la piedra, y el hueco, el vacío entre cosas. Es también trecho de tiempo. Baraatza (cromlech) es además huerta, pero coincidiendo casi siempre con terrenos de pedregal, inaptos para huerta y anteriores a la agricultura. Baraatza (pedregal?). La sintaxis de *egi.ar* no se ajusta a su traducción pues aquí el esquema es -ar de *egi-* como en todos los compuestos, pero es probable que aquí sea un «derivado» de *egi*. *Egi-*, raíz de *egia* = verdad, *egin* = hacer, acto, y presente en *ar.gi* (acto, verdad, luz). Esta observación data ya de principios de siglo. *Egia* es también la línea montañosa, el perfil o recorte del espacio universal por la montaña, (Nota del editor)

esto es espacio-cromlech), espacio espiritualmente habitable para reflexión de la conciencia íntima, como silencio, como incomunicación expresiva con la naturaleza exterior, para el contacto o comunión directa con Dios.

Nuestro cromlech neolítico es la anticipación más genial y emocionante de arquitectura religiosa. La actual desocupación del espacio, la eliminación de elementos auxiliares de expresión innecesarios, representa un cambio del concepto de escala monumental (retórica) tradicional (la arquitectura civil y religiosa, parlante y espectacular) a la escala de la persona (arquitectura de vacío, de silencio, para la intimidad individual). Es cierto que me ha tocado a mí anticipar la nueva naturaleza del espacio religioso como planteamiento desde lo estético de la desocupación espacial en la arquitectura, al mismo tiempo que proponía (Concurso internacional de Montevideo, 1959-1960) el concepto nuevo de lo monumental como neutralización de la expresión, como negación de lo monumental, por el planteamiento de signo receptivo de un espacio vacío y neutral (nuevo espacio-cromlech) como integración callada de la arquitectura, el arte (la escultura, concretamente en ese concurso) y la ciudad, en favor de la persona individual. Pero es lo cierto, también, que todo el arte contemporáneo está visiblemente desembocando en esta nueva y silenciosa realidad, que la crítica en general confunde (la siempre vieja crítica de los clasicismos tradicionales) con "destructiva" disolución.

El neologismo *txadon* (etxe-done=casa santa) para iglesia, creo que limita la religiosidad vasca a un período moderno (latino) y deja fuera un concepto de iglesia, de religiosidad anterior, que es de donde debiéramos haber partido. A *txadon* le cuesta identificarse con cromlech-iglesia, mientras que conviene a *utsela* para todo recinto religioso, en el más amplio sentido de iglesia, en el más universal. Todo sitio en el que la conciencia religiosa encuentra favorable actividad, en que la persona se pone en relación con Dios o en relación política (o religiosa) con los demás, sería *utsela*.

Valverde me contesta al cuestionario por escrito. Resumo sus puntos más concretos: "*Arro* interesantísimo: *arrue*, *arrua*, ba-

rranco, abismo. En el mismo "barranco" se advierten ecos vascos. De relacionar alguna palabra con el cromlech, ésta sería, por la raíz piedra con su precisión de oquedad. *Gogo* resulta original, pero no le encuentro fundamento. La creación *gutzai* muy hermosa palabra. De *etzaleku*, según tu opinión o la de Estornés, lugar de reposo: no olvidemos *atsedenleku*, que vendría mejor. No se confunda *etz* con *ats*. Tampoco olvidemos su posible relación con estela (funeraria?). Al repasar las otras palabras no veo que te pueda decir nada que pueda agradarte, es decir que pueda apoyar tus teorías. Te diré como opinión particular que el vascuence que conocemos tendrá muy poco de aquel que hablaron los hombres de aquellas edades de piedra. Insisto que en la palabra *arro* es donde he encontrado más interés y cuanto más se piensa en ella surgen más sugerencias. De él se deriva "arruabarrena" en que *barrena* vuelve a referirse a piedra y a oquedad. Me parece que la palabra clave puede ser esa (*arro*) para ti..." Al terminar su carta me advierte Valverde: "Ojo! Se me ocurre ahora *barrutia*, que quiere decir recinto interior, algo cercado por ejemplo en un bosque y aplicable muy bien al interior de un templo..." (*Milla esker*, Valverde).

Conversé largamente con Michelena pero la conversación derivaba a muy diversas cuestiones. El especialista entre nosotros parece mostrarse cada vez con mayores precauciones ante toda inclinación en defensa de exagerar la importancia de nuestro idioma. Se han cometido muchos abusos en este aspecto, lo comprendo, pero también desde ese otro lado "del rigor científico", pero que no tiene un lado (no lo olvidemos) sino muchos. Nos dificultamos nosotros mismos la investigación comparada, el trabajo en equipo. De esta suerte, de esta mala suerte, resulta que no llegamos a conocernos, y nos llegamos a desconfiar de nuestro valer, con la desconfianza en los demás. Nos falta seguridad y confianza personales, sencillamente costumbre, trato, para encontrarnos en el terreno fronterizo (una zona interdisciplinaria?) con los demás. No tenemos así, ni tradición verdadera para la investigación, ni medios ni humor creador. Nuestra investigación resulta seca, corta, nada atrevida, como si esa limitación a aceptar nada más

que lo que resulta plenamente demostrado (lo que se demuestra de un solo sitio, solo muestra un poco de lo que se quiere demostrar) fuese rigor científico. Nuestro investigador, nuestro lingüista, se ha vuelto incrédulo, hasta negativo, contrario, con sus mismos sentimientos. Si por prudencia y reserva científica (mal entendidas) faltamos con la intuición poética y el vuelo espiritual desde otros ángulos para la sospecha y la búsqueda, es que desconocemos la misteriosa naturaleza de la libertad poética de la creación que nos ha legado los documentos históricos (el arte y el idioma) que pretendemos descifrar como si fueran resultado de un solo y pequeño cerebro simplemente lógico.

Me he referido a la influencia de Unamuno en las ideas exageradas sobre la pobreza de nuestro pasado y de nuestro idioma. Es el mismo criticismo latinizante y despectivo que ha dejado en nuestros lingüistas Julio de Urquijo. Ya lo advirtió a su tiempo y se rebeló contra este urquijismo, Telesforo de Aranzadi. Hoy las cosas empeoran, puesto que entre nosotros no tenemos más investigación sagrada —así se cree— que el idioma, y desde el lingüismo (desde el urquijismo) se invade y acapara toda otra investigación o actividad, así nuestra vida en lugar de renacer se va a embalsamar.

Desde luego, rotundamente, afirmaba Unamuno: "Son de abolengo latino, desde luego, los términos expresivos de ideas religiosas, pues la religión del pueblo vasco es religión latina". (Desde lejos venimos tratando de un terreno —el estético— en el que este juicio resulta gravemente incorrecto y ahora estamos buscando la colaboración desde el lingüista para comprobarlo). El catolicismo del vasco es latino, pero su profundidad religiosa es vasca y anterior, y debe tener su expresión o los restos de su expresión en algún lugar del idioma que le queda. Continúa Unamuno: "Así ocurre con *impernu* = infierno, *zeru* = cielo, *fede* = fe, *eleiza* = iglesia, *gurutze* = cruz, etc. Y con ellas las nociones psicológicas que a la cultura religiosa se deben. Tenemos entre otras voces latinas (cita varias), *izpiritu* = espíritu, *arima* = alma, y como opuesta a este GORPUTZ (*corpus*) = cuerpo, *'pues el cuerpo no es conocido como tal, sino en oposición al alma'*. Subrayo por

mi cuenta pues desearía preguntar si es así, ya que en mi indagación (en lo estético) no ocurre así. Ya comprendemos que de la voz latina *corpus* viene la vasca *gorputz*. Pero hagamos por no comprender esto tan rápidamente y fundemos la reflexión en la otra afirmación de nuestro Unamuno, de que la designación de cuerpo se hará por oposición a la voz que ya se posee para designar el alma. Claro, se nos está repitiendo, que no teníamos los vascos esa voz para alma. Así yo también me explico que la voz la tomasen (con el concepto) del idioma con el que entraron en contacto. Pero lo que yo no me puedo explicar es que teniendo el concepto no tuvieran la palabra, porque el concepto lo tenía, si me he explicado bien (estéticamente), su neolítico cromlech. Si me he equivocado, es una construcción tan doméstica o tonta como un dolmen. Y podría haberme equivocado pero no por el desarrollo de mi pensamiento, que lo he puesto en un círculo de piedras vacío por dentro y nuestra área de estos pequeños cromlechs, la más rica del mundo en estas construcciones, pasámos por la vergüenza de que la pobreza material de nuestros arqueólogos y su total falta de organización, los tienen sin explorar. Ahora yo les pregunto si tienen enterrado algo en su interior y no pueden responder. Me ha bastado (y para mí sería suficiente) unos cuantos que con seguridad (incompleta desde la irresponsabilidad de los que dirijen, o impiden nuestras investigaciones, desde fuera, desde dentro o desde donde sea, que ésta tampoco va a ser cuestión mía) responden a la naturaleza que he comprendido. Prosigo: si no me he equivocado, no estamos ante una construcción como el dolmen que se repite en nuestra región como en todas las regiones de Europa sino ante una creación estéticamente distinta y la más alta y despierta que entre los vascos se produce o entre los vascos recibe una definición original y un sentido que indudablemente no tiene en los escasos ejemplos que fuera de nuestra área cultural se encuentran con un destino muy semejante al dolménico y funeral y que se ha comprobado. En este caso, no era el pueblo vasco el que afirma Unamuno "que antes de recibir la cultura latina no se elevaba al grado de abstracción que exigen los conceptos genéricos". Por mucho pues que nuestro idioma haya cambiado e incorporado voces latinas, tiene que guardar

de algún modo los restos del grado de abstracción que alcanzó paralelamente a la abstracción estética del cromlech (118).

Un especialista está obligado a repasar sus comprobaciones cada vez que desde otra especialidad recibe una consulta o sugerión. La provisionalidad de todo juicio científico es la actitud filosófica del investigador. Anterior al latín, aquí el vascuence le sobrevive. Sólo quiero decir que a su influencia cultural se ha respondido aquí con presión creadora y original. Si creemos con Menéndez Pidal, en la influencia del área vasca en la transformación del romance castellano, en la transformación precisamente aquí del latín en castellano y no en gallego o catalán, no vamos a llegar a creer que es en el área latina donde los vascos hemos aprendido a hablar y a pensar en términos abstractos por primera vez. Ha podido ocurrir que como en los palimpsestos, se haya raspado en nuestro vascuence (en nuestra memoria) términos y páginas enteras, para volver a escribir encima lo que se ha creído (y en efecto ha sido así) mejor. Pero para la investigación que pedimos, la comprobación de aquello que ha quedado borrado por abajo es (como en los palimpsestos) lo que más vale. Quizá la capacidad de abstracción en el interior del vascuence, exija una forma distinta de encarar la indagación. Pues como asegura Cassirer, comentando a Humboldt, "la diferencia real entre las lenguas no es una diferencia de sonidos o de signos sino de perspectivas cósmicas o visiones del mundo" y lo que deducimos de la abstracción neolítica del cromlech, es que su visión del mundo que en ese momento se hace entera y personal, le proporciona un estilo natural para su comportamiento general y su integración con el mundo.

La imaginación vasca (por esa tradición) está más cerca (en la formación de lengua supongo que también) de la imaginación artística que de la lógica del pensamiento racional. El escultor que crea el cromlech sabe lo que dice y los otros hombres comprenden lo que ha dicho el escultor. Sabe el lingüista que "las primeras definiciones de conceptos son definiciones de uso, empiezan por las palabras *es para*", pues en la elaboración de los conceptos en arte, hasta las últimas construcciones (debe saber el lingüista) son-imá-

genes-para, aunque muchas de sus equivalencias en el idioma hayan sido suplantadas por un por-qué posterior y latino. El cromlech agota el proceso estético del vasco y su universo simbólico (lengua, arte, religión) se completan y esto puede significar también que en ese momento se detiene y en esta detención (que es hazaña de conclusión experimental) observada desde hoy nos hace confundir como inmadurez cultural lo que fue todo lo contrario como traducción a una permanente y natural madurez existencial. En este sentido, en el estilo de nuestra tradición cultural, el mundo visible y el invisible se confunden viviéndose con el mismo trato natural, se borra la frontera entre lo concreto y lo abstracto, entre naturaleza y espíritu, solamente visible en las formaciones modernas del lenguaje. Esto nos obligaría hoy a un tipo de análisis particular, que fuese des-naturalizando ciertos términos euskéricos para reconocer en ellos nuestra primitiva y oculta capacidad de abstracción. No puedo seguir esforzándome en explicar mejor estas intuiciones para mí laterales en mi especialidad. En algún sitio he debido anotar que la palabra de Dios es el silencio y que este silencio se describe y se hace visible por vez primera en nuestra creación absoluta (suelta de todo: abstracta) del cromlech en el neolítico (). Unamuno que tan duramente e injustamente ataca a su idioma de vasco, no se da cuenta que está religiosamente pensando desde él cuando dice que en el silencio es donde encuentra a Dios. En estos días, reunidos con el maestro Olaizola, nos contaba que su emoción más profunda era encontrarse solo en una iglesia callada. Yo comenté que se descubría fácilmente en ese sentimiento, dentro del sentimiento católico, el del músico vasco y dentro de él, el de su raíz religiosa primera que le hace sentir al vasco religiosamente cualquier sitio vacío (aunque no sea una iglesia vacía), pues desde el cromlech es sitio sagrado, sentimos iglesia, en todo silencio absoluto, en todo espacio definido y vacío.

Pero aunque nuestra investigación-historia tuviera delante todas las cosas que nos han acontecido, no adelantábamos más sin la clave espiritual de nuestro íntimo comportamiento, de nuestra más íntima inclinación (desde lo estético) en esos acontecimientos. Por esto no adelantamos mucho cuando desde lo escrito en vasco,

por estar escrito en vasco (cuando desde el especialista en el euskera) tratamos nuestra historia literaria. Las dos historias de la literatura vasca publicadas recientemente * son una aportación valiosísima para llegar realmente a plantearnos hoy una historia de la literatura vasca. Como aportación podía haber sido esta misma unos años antes. Pero como historia literaria hoy hay un único modo (ya posible) de hacerlo: desde una indagación previa de nuestro estilo creador y literario, de nuestra estructura mental comparada, como introducción y método (estética) a una Historia general del genio artístico y literario en el pueblo vasco (oral y literario, en cualquier idioma, vasco, francés y castellano). Primero es el análisis de un estilo vasco y luego su comprobación y su historia como validez literaria. No se puede enjuiciar literariamente una obra si en el momento de hacer su historia, no se ha entrado en el juicio contemporáneo entero y literario. Como advertencia dolorosa para la incomprensión del historiador, tomamos como ejemplo lo que nos refiere en su libro Michelena sobre la primera obra de teatro escrita en vasco ("Acto para la Nochebuena") hacia 1750, de Barrutia, escribano de Mondragón, que quedó inédita y fue descubierto por Juan Carlos Guerra. Cuenta Michelena que fue editada por Azkue "quien se creyó —escribe— obligado a excusarse en una nota justificando la publicación en la antigüedad de la obra, a pesar de sus impurezas". "Más adelante —agrega Michelena— no parece que los contados historiadores de la literatura vasca le hayan prestado la menor atención, a pesar de su evidente valor artístico". Claro, que para nosotros (lo estamos viendo) lo único evidente en una verdadera historia literaria, es que no pueden darse evidencias sin una crítica comprobación.

Menciona Michelena al poeta Gabriel Aresti que recientemente ha puesto de manifiesto la novedad técnica de la obra. "La acción —resume Michelena— es doble en parte, como también lo son los personajes. Pasado y presente, sagrado y profano, Belén y Mondragón, se entrecruzan y combinan mediante un artificio tan hábil como sencillo". Es en este "artificio" que la estructura ma-

* Luis Michelena (Ed. Minotauro, Madrid, 1960).
P. Luis Villasante (Ed. Sendo, Bilbao, 1961).

nifiesta un estilo de concebir (cuál es?) y en su desarrollo narrativo (qué estilo narrativo?) si hay validez literaria y representa o revela genio o estilo tradicional (en el vasco, ¿cuál es?).

Ahora que escribo estas anotaciones es Navidad. Se está realizando en San Sebastián un ciclo de teatro (?). He buscado a Aresti y he sabido que ha estado en una de estas conversaciones sobre teatro vasco que han tenido lugar en la Diputación. Esta obra debiera haber sido puesta en vasco y además traducida ya y montada con un concepto actual con el que tan íntimamente parece estar en contacto. No conozco la obra, pero pienso ya en su relación con la obra reciente de Resnais (el film extraordinario "Hiroshima, mon amour") donde pasado y presente, Nevers y Hiroshima, se entrecruzan también. (¿No estamos pretendiendo explicar en este libro el restablecimiento de nuestro estilo vasco, por su identidad como tratamiento del tiempo, desde el arte contemporáneo?). Decimos que solamente desde una profunda comprensión de la actual novelística, de la nueva experimentación plástica, teatral y literaria, y poética, podemos intentar reconsiderar históricamente nuestros valores. Me fatigo mucho mientras escribo en estos momentos. Sé que estoy siendo muy pesado. Quiero pararme y no puedo. Necesito acabar pronto, me resulta esto ya sabido por mí y me cansa. Ya he convertido en un apéndice, para este ensayo, lo que traté sobre una clasificación de nuestros investigadores en función de los métodos empleados, en una reunión en Ataun, reciente, como homenaje a Barandiarán. Es en ese lugar que al proseguir en esta reflexión, trato del antecedente para mí el más precioso en nuestras historias literarias (*La literatura oral euskérica*, Zarauz, 1936 de Manuel de Lekuona), precede a este trabajo su ensayo "*La métrica vasca*" (Vitoria, 1918), un pequeño libro en que ejemplarmente se exponen con el método y su aplicación, los ejemplos necesarios para comprobación del lector interesado. Ante la resistencia que la materia poética popular (el estilo, en apariencia nada más, incoherente de nuestro *bertsolari*) le ofrece a su interpretación, el propio Lekuona confiesa con aguda intuición, que duda si no será debida esa dificultad a su personal formación clásica, desde la que trata de razonar.

Pensamiento, idioma y estilo, en la tradición cultural latina, hemos señalado cómo es un estilo que es espíritu y no naturaleza, que entra en la naturaleza o que sale de ella, pero no es como ella, (por esto hemos dicho que es un estilo que son dos). Por esto hemos llamado un tercer estilo al que el vasco por tradición (pensamiento, idioma y estilo) es nada más que uno como espiritualidad desde el arte convertido a la naturaleza. El vasco siente que la naturaleza le habla cantando (que el mundo está en el espacio y que el hombre está en el tiempo). Pero para que la voz del bertsolari que habla empiece a cantar, para que todo lo que diga nos parezca coherente y natural (para comprender la amplitud creadora de su instinto en movediza y continua libertad) no usaremos más la interpretación clásica (que es razonamiento en el espacio) sino que habremos de tratar de hacerlo con un TRATAMIENTO DEL TIEMPO (que es el que aquí ensayamos) y que conviene al estilo vasco, culturalmente a nuestro estilo de estilo de hombre natural.

*QUOUSQUE TANDEM abutere, Catilina,
patientia nostra..! **

He estado en la Diputación de San Sebastián, en el archivo, donde Arteche. Siempre nos encontramos aquí algunos escritores y artistas, los pocos que somos en nuestro país y que en algún aspecto nos preocupa. El dato que precisamos o la exacta orientación para hallarlo, en todo lo que se refiere a nuestra historia o se relaciona con ella, es aquí, con José de Arteche y con Fausto Arocena, que venimos de consulta.

He necesitado saber si se ha dado alguna interpretación espiritual al canto del viejo carro vasco chillón que Telesforo de Aranzadi aseguraba que encantaba a nuestros aldeanos. Yo me preguntaba por qué nos cantaba este chirrido, este canto, qué había

* **Hasta cuándo...**? etc... Se entienden bien estas palabras de la frase célebre de Cicerón contra Catilina, en su primera catilinaria, creo que insistió (fueron cuatro). (**Hasta cuándo** abusarás. Catilina de nuestra paciencia...!). Sobre Catilina en cualquier diccionario encontraremos traducción de este personaje que tanto se repite. «...Y sirve su nombre para designar a los ambiciosos que quisieran establecer su fortuna sobre las ruinas de la patria» (Pequeño Larousse ilustrado).

en nosotros para que nos encantase y qué en el estilo de ese canto había para encantarnos. En mi indagación, en estas preguntas con las respuestas que obtengo, se trata de la estructura rítmica de ese canto, de su análisis estético, pero debo ampliar mi información con otros documentos, con razones desde otras zonas de la investigación, para razonar comparadamente y asegurar mi comprobación. Arocena me puso en un instante cuatro volúmenes abiertos en la página en que justamente podía yo entrar en contacto con la información que precisaba. No encuentro lo que busco. Leo y comento con Arocena y Arteche mi impresión triste de que entre nosotros no abordamos la interpretación. (Arteche descuelga el teléfono y me quiere poner en comunicación con Manuel de Lekuona y con Elósegui. Le contengo y le pido que antes me proporcione todo lo que ellos hayan escrito y tengan en la biblioteca). Esta reserva nuestra para la interpretación, que nuestro investigador a veces muestra como rigor científico, disimula mal lo que en el fondo no es más que falta de actualidad en su información y en su método. El investigador, incomunicado (sin contacto con otros campos de relación experimental, no puede avanzar, no puede interpretar y tiene (científicamente) que callarse u opinar muy poco y con grandes muestras de precaución o derivar (recostarse científicamente) en el comentario irónico o literario.

Se advierte claramente que cuando tal investigador realizó tal investigación, no estaba científicamente al día, por ese aire cansado de historia que trae su aportación, que no nos llega a interesar. El historiador, el crítico, el investigador, no vuelven si no han cuidado de partir de su momento actual. Se regresa siempre al lugar del que partimos. Es prueba de validez para el crítico y el historiador, de la comprensión y el conocimiento de nuestro momento del que partieron, porque regresan siempre para enriquecer nuestro conocimiento, nuestra vida, nuestra realidad. En nuestro ambiente intelectual es la comprensión ética la zona que más nos preocupa y que funciona mejor. El más visible ejemplo es el de Arteche, en cuyos artículos todos, en cuyos libros de historia todos, repite siempre una directa lección de acercamiento profundo y viviente, desde su punto de vista moral, a nuestro momento actual.

Tengo que referirme a la provechosa experiencia de esta visita al archivo de la Diputación, aunque no mejoró concretamente mi situación. Fueron llegando otros amigos con los que pudimos abrir un cambio de ideas sobre la preocupación que me había llevado allí. Sentí la impresión fuerte y gozosa de que habíamos trabajado en equipo esa mañana (que no era una mañana jueves en primavera). No importa que el trabajo quedase limitado forzosamente por la biblioteca limitada de la Diputación (y personalmente por nuestras limitaciones, claro), lo que me importa en este momento es señalar que aquí es este lugar hoy en Guipúzcoa el único abierto al público y que funciona con todas las características de una verdadera sección o taller (laboratorio) para la investigación superior, que aquí se produce espontáneamente y que debemos observar por qué: se percibe al entrar nada más aquí, la honda pasión de los que estudian en la biblioteca y en la que trabajan (esta es la clave de este clima activo intelectual) unos hombres (profesionales que entienden y aman, necesitan, esa biblioteca) y que siempre están esperando a otros que los van a necesitar. Los que acudimos a informarnos, hallamos así no sólo una información sino una verdadera colaboración intelectual que nos convierte, asimismo para ellos, en colaboradores suyos. Esto, así, no es ya una simple biblioteca sino un auténtico laboratorio para la investigación en equipo. Ya vemos pues qué es un laboratorio, poco nos costaría señalar los que nos falta y la forma en que podrían funcionar, articulándose en nuestro medio, alrededor de lo que ya al parecer tenemos pero que no existe entre nosotros: El Museo de San Telmo, como museo del hombre vasco, como centro de los estudios antropológicos, que no es, y un Museo del arte contemporáneo (que no tenemos, ni de nuestros artistas actuales) y que se organizase como muestra e investigación activa y comparada de todas las disciplinas creadoras desde el artista (el escritor, el realizador) contemporáneo. Vengo tanto tiempo hace moviéndome en tantos sitios y de tantas formas, para lograr la creación de este centro internacional de investigaciones estéticas (para la historia presente y para la pasada, que nunca desde nosotros deja de pasar pero que dejamos perder) que ya no sé si hablo aquí y resumo algo sobre esto o no lo debo hacer. Ahora

solamente siento la necesidad de rendir aquí mi homenaje y mi agradecimiento a estos amigos, Arteche y Arocena, que han hecho de la biblioteca en la que trabajan un auténtico laboratorio, el que habría de funcionar a la entrada de nuestro Instituto vasco de investigaciones, que considero de próxima, de inaplazable, de inminente fundación. Y no exagero, ni en mi tremendo pesimismo ni en mi ilusión inalterada y furiosa, sobre nuestra situación. En nuestra historia descendente hemos llegado a una etapa final. No exagero ni en la expresión cordial de estos agradecimientos que aquí concreto y que aun pudiéndolos ampliar, los concluyo aquí. Marcho aprisa. En otro lugar mi atención. Es fácil de entender: podría ayudarnos esto que dice Gaetan Picon refiriéndose a Bernanos*: “La verdad debe tomar el aspecto de la exageración y del paroxismo para que pueda ser entendida por oídos que han sido aturridos por exceso de mentiras”.

Esta vez (esta es otra vez que acudo a una cita con Arteche y nuestros amigos en la biblioteca de la Diputación): quisiera encontrar el tono adecuado para decir esas cosas que deben decirse sin decirlas, con ese tono en que las palabras nacen muertas todos los días para nuestra comodidad. Esta es la reflexión de un hombre ya cansado de esperar y que no ha estado esperando con una mano (una mano de escultor) encima de la otra. Pero me he quedado con las manos vacías y con una me he señalado la vida y con la otra he cerrado la puerta de mi taller. En el horizonte histórico actual, el artista ya no supone nada, pues su actividad experimental ha concluído (es muy deshonesto por parte del artista o muy poco inteligente, no darnos cuenta de esta conclusión). Dentro del arte el artista se ha agotado pero fuera su presencia es fundamental. Porque es el tipo de hombre que está formado para la vida con un nuevo instinto vital. Y es este hombre (precisamente que ahora tiene que explicar) el que ya no precisa dar ninguna explicación para vivir. El hombre que vive (ya sin preocupaciones artísticas) es como el árbol que vive sin preocupaciones botánicas o urbanísticas. Pero entre nosotros ni el árbol es ya un árbol, sino ese vástago de hierro que nace muerto en cualquier

* **Panorama de la literatura francesa actual**, Ed. Guadarrama, Madrid, 1958.

esquina de nuestra capital donostiarra —a veces hasta al lado mismo de los árboles antiguos que lo miran sin entender— coronado por tres horrendas macetas de color. Este es todavía el argumento, el nuevo tema del hombre, en nuestra ciudad. El arte contemporáneo ha dicho cuanto tenía que decir. Es la hora de la desmovilización del artista. Profesó en el arte, profesó en religión: ¿Para cuándo nuestra profesión para la vida? “Si escribo sobre el mar, yo soy el mar —declara el poeta Saint-Jhon Persse—, y si cuento el viento, yo soy el viento. Vivir es lo esencial, la poesía (más exactamente afirmaríamos nosotros que la creación experimental, el arte) es un *subproducto*”. (59)

Esta vez, mi cita en la Diputación, obedece a esta circunstancia: un breve ensayo mío sobre Zuloaga (“Grandeza y miseria de Zuloaga”, Revista de América, Bogotá, 1946) había interesado mucho a estos buenos amigos. Yo se lo había dejado a Valverde y ellos lo habían leído. Para Arteché, si yo contaba con diez artículos como ése, podía publicarse un libro que “sería entendido por todos y que resultaría sensacional”, según sus palabras. Llegaron Busca Isusi, el doctor Irigaray, Valverde, Arocena, Benegas, Aramburu... (entre los que recuerdo). A mí no me interesaba ese libro así. Yo hablaba de la posibilidad de editar éste, que ya tenía, más o menos, como está aquí. Trataba de que considerásemos la oportunidad de iniciar una especie de “operación libro”, publicando libros de gente nueva y desconocida como yo, por nuestro pueblo, para inquietarle y moverle a reflexión. Explicaba la necesidad para nuestro pueblo, para nuestro pobre y maravilloso pueblo vasco, de alguna sorpresa desde nuestro pensamiento, de que algo nuevo nos está pasando a los que tenemos la obligación de pensar, de orientarle, de acercarle los nuevos sentimientos para su vida espiritual de hoy en el mundo. Esto —decía— tendrá que hacerle bien, tendrá que animarle, le hará sentirse más acompañado. Hay libros posibles entre nosotros que necesitamos conocer (estaba allí Valverde: su libro de poeta nuevo desconocido, su libro de ensayos y dibujos), toda una serie de monografías en la que se reunirían los más jóvenes valores (desconocidos) de nuestro país, sobre objetivos que podían proyectarse cuidadosamente y que uno solo no podría completar: nuestra misma ge-

neración del 98 entendida y juzgada por nosotros, sobre nuestra poesía hoy, nuestro teatro, nuestra música, nuestro ballet y nuestro cine y aun de todo esto que no tenemos, de nuestros festivales culturales de verano —que queremos creer que tenemos—, en fin, sobre nuestra vida —o no vida—, pero sobre lo que hace —o haría— hoy en nuestra realidad actual y verdadera. Estoy, quedé, en verdad, horrorizado de la falta de sensibilidad de nuestros escritores y amigos (por su empeño en aceptar el ambiente dado) para lo que es el escritor, para lo que es el libro mismo, la profesión misma. Parece que no supiésemos que la profesión no se elige, que es ella la que nos elige a nosotros. Que uno se encuentra con el libro como nos encontramos con un hijo que nos ha nacido. Que no podemos decir (como se me ha dicho) que este libro no interesa y que sí este otro que puede ser mejor entendido, como si tratásemos de un tarro de pimientos que podemos apartar en una estantería para elegir otro producto envasado o que se puede fácilmente envasar o manufacturar, manuscibir, manografiar, porque nos estamos acostumbrando demasiado a escribir con la mano, con la pluma en una mano y con la otra contando las monedas en el bolsillo o rascándonos el pantalón. Así estamos aceptando que podemos escribir y al mismo tiempo, también, a pensar que el editor es algo inconvencible y su criterio comercial, sagrado. Que el editor se arruine —argumentaba, me defendía—, que se cumpla como tenemos que cumplirnos nosotros, que muera y que viva en su ley profesional de editor, que publique, que tenga fe en el que hace el libro, su misión es editarlo, como es escribirlo para el escritor.

El libro, sí debe ser claro, pero claro para el que lo escribe. Es la única forma de que resulte claro y digno para el que lo lee. Comentaba Busca Isusi que no se habían vendido más de 500 ejemplares de su libro de cocina, eso que era de cocina, materia como sabemos, de suprema importancia entre nosotros. Y Arteché confirmaba que él no cuenta entre nosotros con más de 700 lectores que esperan su libro para adquirirlo en cuanto aparece. Que los 300 ejemplares que faltan para mil (suponiendo, pienso, dudo, soy yo el que ahora, quiero dudar que un editor nuestro edite, de Arteché, mil), para los 300 que quedan de mil, tardan

io años en venderse. En fin, esto explica sí, algo, nuestra realidad. Pero yo insisto en que es necesario que los libros sean necesarios, que nos sean verdaderamente necesarios, mucho más necesarios por lo que nos falta que por lo que tenemos. Hay millares de calcetines y de calzoncillos que se editan, millares y millares de panecillos y de cosas de primera necesidad. Este libro mío ahora —aun insistía yo—, el libro de cada uno de nosotros tiene que ser de primera necesidad espiritual y tiene que publicarse y tiene que venderse, se tiene que intentar vender. Si no se vende, entonces podemos lamentarnos, pero no antes.

Era una reunión de escritores y nada decidimos. El fervor que en mi consulta ponía yo sobre mi libro —que yo aportaba en esa oportunidad, pero también sobre el libro de los demás—, mi pasión de haberlo preparado para la recuperación de algo tan fundamental para nosotros como nuestra sensibilidad existencial arruinada, de nada servía. Con la mayor naturalidad de todos, de nada servía. Es aquí, entre los intelectuales de nuestro renacimiento espiritual vasco (hable de todos nosotros, de todos, en general) donde se encuentra nuestra profunda crisis, nuestro drama actual, nuestra decadencia. No es nuestro pueblo, el pobre y maravilloso pueblo nuestro sin pasión de salvación, sin pasión de libro, de pensamiento, de creación, en sus escritores y artistas.

Pero ¿quién ha hecho algo con los demás? ¿Quién se ha hecho esa pregunta para decidirse a trabajar? A veces los propios amigos nos hacen no sentirnos unidos a ellos, pero esto no quiere decir que no lo estemos (y con el más íntimo fervor) incluso de estos editores que ellos creen conocer y que conocen muy mal, porque en el editor más comercial, hay una pequeña llama en su corazón, una pequeña o muy grande pasión oculta que con nuestro conformismo, con nuestra pasividad, no sabemos despertar, aunque hay ronquidos que a veces despiertan, pero nosotros hasta para dormir parece que ponemos precauciones.

“Hay que tener los pies en la realidad”, me aconseja Arteche, mi querido amigo Arteche. ¿Qué realidad será ésta, si esta realidad es la que el artista y el escritor debemos crear, y mientras no la hagamos, esta realidad no existe? ¿Cómo pisar el terreno

firme de la realidad, si la realidad que pisamos en el suelo, ya no nos sirve? Si la realidad está en el aire, es preciso que nos atrevamos a dar una vuelta por el aire. Ah, pero esto es lo difícil, pues es poesía y la poesía en nuestro país ha muerto sin dejar un solo heredero! (Sí, ya sé que tenemos grandes poetas, pero ahora pensaba en Maiacovski) (ver EXAMEN) (ver en el Índice LIZARDI).

Querido Oteiza —tengo que decirme—: no sabes caminar en la realidad, resultas siempre molesto, inoportuno, seguramente que también ahora te vuelves a equivocar: vuelve a tu rincón, no pises la realidad, esta realidad, golpéala con la cabeza, con lo que tengas a mano, ya que con la mano ya no quieres. Golpea fuerte, es un sistema primitivo, al principio nos duele, luego nos sube la temperatura, pero siempre se enciende algo que puede quemar a los demás, que puede calentar a un ciego y, al que algo todavía ve, le puede iluminar. Y prosigo, ya que me encuentro en esta reflexión: Aun el libro que no se entiende —me dirijo al editor desconocido, que yo no conozco, pues no he editado nada aquí—, aun el libro que no se entiende, nos hace bien, si hace y debe hacernos entender que algo nos sucede a nosotros al no entenderlo. O al libro le está sucediendo algo que hace que no se entienda o que no quiere hacerse entender. Ah, queridos amigos, editores y escritores, ¿cuándo nos vamos a decidir a que le suceda algo al propio libro por la manera de contar? A ver si concluye de crecer! Porque las primeras voces con que nace el libro, es con esas mismas voces que termina de crecer. Grave incompreensión comete el historiador actual de la escultura o de la literatura, al creer que cuando los cinceles decaen, decae el escultor, que cuando va desapareciendo el ruido en su taller el escultor ha decaído, que cuando el libro parece que ya no dice nada el escritor ha decaído. La naturaleza desfila primero por las manos del artista, obedeciendo a su espíritu para luego volver, renovada, a la realidad. Esto pasa primero con lo que más grita, que es el estilo onomatopéyico, si lo que grita está pasando fuera, o interjectivo, si lo que grita sucede en nuestro interior. Cuando esta tarea en los estilos se repite con lo más silencioso, parece que físicamente ha desmejorado la estatua y el libro. Es

cuando todas las formas gramaticales, con toda su coherencia clásica y latina, han pasado por la estatua y por el libro, cuando el poeta, que parece que muere en el silencio que ha descubierto, está recobrando su libertad (que el vasco ya heredó y olvidó también). Esta significación poética, que no se entiende, es el quehacer en el arte actual.

“Hacer poesía significa llevar a evidencia y cumplimiento fantástico un germen mítico. Significa también (escribe Pavese en su *Oficio de poeta*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1957) dando una figura corpórea a este germen, reducirlo a materia contemplativa, separarlo de la materna penumbra de la memoria, y en definitiva, habituarse a no creer más en él, como en un misterio que ya no es tal” (A veces no sabe uno si el poeta está exactamente diciendo lo que uno lee, es así su oficio —contextual, en lo que aquí se trata— de profecía) “Entonces comienza —sigue Pavese— el verdadero sufrimiento del artista: cuando un mito suyo se hace figura y él, desocupado, no puede ya creer, pero no sabe todavía resignarse a la pérdida de aquel bien, de aquella auténtica fe, que lo tenía en vida, y la intenta de nuevo, la atormenta, sufre”. Decía yo (en mi MEGALITICA, ya citada, 1952, pág. 125): “Desgraciados los artistas que por inercia se dan en épocas en que ya no se les necesita”.

El artista ya no es necesario hoy dentro del arte (aun haciendo arte, haciendo una estatua o un libro) sino desde la vida. El estilo-no-estilo-ya del estilo actual, ese “grado cero del estilo” que hoy se confunde con una destrucción nueva para volver a empezar (dentro del arte), es el cero-cromlech (que estamos describiendo y analizando en este libro) que es la forma en apariencia igual de terminar que de empezar, pero para continuar desde la vida. Esto hay dentro del AGUR del vasco, que es la misma palabra (en apariencia) con que saluda y se despide, con que se viene y con que se va. Porque ya no se irá. Es su *etorria* (el “me ha venido”), que descubre la esencia de su proceder subjetivo, de su pensamiento que ya ha descubierto (por el arte) su libertad.* Ahora todo es más fácil (cuando esto se logra entender).

* La leyenda asiera da amaya=el principio es el fin, en «Amaya» de Viloslada, me anota el editor (¿como el principio es el fin?).

Cuando nuevos novelistas, poetas y artistas (sin saber) surgen en todas partes ¿a qué esperamos entre nosotros para incorporar-nos a la creación mundial? Es esto lo que nuestros editores tienen que buscar, tienen que pedirnos, tienen que editar. ¿Y éste es el estilo que no entendemos? Este es el estilo, el único que entiende (y que ya no entiende) nuestro *bertsolari*, y que si nuestro pueblo le entiende será el que mejor sabrá entender. Es el que insistimos aquí por tratar de explicar, porque es reconocer nuestra vieja alma en la nueva toma de conciencia estética, universal, y volvérnosla a poner.

Hoy es nuestro tiempo, hoy es cuando sucede (y que ya no entendemos en la tradición de nuestra poesía culta, la oral y popular) la luz que está en la sombra, que las cosas en el relato se cambian, se superponen, se suprimen y viven, se multiplican, se invierten y reaparecen. Hoy es cuando las ideas sobre la estructura formalista y experimental, cuando la reflexión (que no es la nuestra) latina, clásica, gramatical, desemboca en una irreflexiva libertad (costosamente ganada) de un hombre que ha concluído su destierro de la vida (la penitencia de su razonamiento experimental). Y busco un poeta y abro un libro (Vicente Huidobro, "Altazor", 1919-1931): encuentro estas palabras: "El mar se abrirá para dejar salir los primeros náufragos que cumplieron su castigo. Hombre: he ahí tu paracaídas... que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso. Digo siempre adiós, y me quedo".

Y uno sale y queda sorprendido (todo nos sorprende en la vida) de lo que pasa. Cuando miraba desde fuera mi muro de Aránzazu (ANDROCANTO Y SIGO, 1954) decía: "...acudís a mí cientos, me atropelláis, acudís a mí saltáis como salmones el liso obstáculo (y me preguntaba sorprendido) ¿por vuestro número y decisión desde dónde habéis sido mandados?". Ahora he salido otra vez y miro. Sin moverme de aquí. Por ejemplo estas pequeñas cosas que no nos deben dejar de sorprender. Por esto miro, por ejemplo, estas pequeñas cosas. Miro el cobrador del Grupo de ciencias Aranzadi que viene con mi recibo anual de 75 (75 solas pesetas 75 que yo pago mientras los demás pagan 100) y le tengo que explicar que en mi recibo de socio pone SP. Y que esto

quiere decir super-numerario, que no tengo voz ni voto. Y que mientras no supriman esta estúpida distinción (que yo he pedido que la supriman y no me han hecho caso) yo que vivo fuera y no tengo voz ni voto, debo considerarme SP y no puedo pagar (no me dejan, aunque quiero), no debo pagar 100. Miro este Grupo de ciencias que es de ciencias naturales nada más, incapaz de resolver esta pequeña herencia burocrática y natural. Miro su importante colección de piedritas, huesos y pajaritos, pero nada más. Miro a Arturo que viene de enviar desde Hendaya para la televisión francesa, el documental que acaba de filmar de la prueba mixta (una carrera de 10 kilómetros a continuación de una serie de troncos que tenían que cortar) entre los dos atletas (aitz-kolari y korrikalari) más importantes del momento en nuestro país. Le he preguntado algo y me dice que él ya ha ofrecido antes estos importantes documentos al Museo de San Telmo, que no ha encontrado el menor interés. ("Cuando quisieron hacer en San Sebastián un Museo de las guerras civiles, yo dije —el que habla es Baroja—: estoy dispuesto a trabajar en ello sin ganar nada, siempre que el criterio sea comprobar la autenticidad de los datos y nada más. Eso no lo querían"). Miro este largo jueves de primavera que no termina de pasar. Miro el periódico. Estas pequeñas cosas: un conocido escritor, desde Madrid, se propone viajar a Norteamérica para documentarse sobre la vida de los pastores vascos allí. Sonríe sin gana: su primer contacto debió haber sido con el Museo etnográfico de San Telmo, en San Sebastián, donde toda esta documentación debiera estar ya registrada, fichas, cinta, película, etc. A propósito, tengo el periódico en la mano. Este bello anuncio: EL CID 3 últimos días 3

para los rezagados

no se proyectará en ningún otro
local de la provincia

en un término mínimo de 2 meses

Ya sé que esto pasa en Marsella y en Madrid. Pero es que entre nosotros se trata de que no se proyectará en ningún otro local no sólo de la ciudad: de la provincia. Es que se trata de la ciudad más extensa de la tierra o de la provincia más barrio, toda barrio, de una pequeña ciudad, no una pequeña provincia, una pequeña

ciudad! Ahora miro el Bidasoa. Ya sé por qué vivo aquí: Una vida entera Una.

No trato de comentar situaciones particulares o insignificantes, que es tan desagradable (no miraré más), pero nos hemos propuesto precisar la naturaleza de una nueva sensibilidad para el comportamiento en un mundo ya totalmente transformado y que aceleradamente viene a por nosotros, porque es nuevo nos necesita, nos reclama y que nosotros necesitamos integrarnos en él. No es posible concebir un mundo nuevo en común, sin una transformación radical de nuestros viejos hábitos en el pensar y en el sentir, sin una nueva y viva y alerta sensibilidad que no es esta común y muerta con la que todo lo aguantamos y que nada le hiere. Nada es insignificante: ¿Cómo sentir lo que es importante si no sentimos todo lo que diariamente y más de cerca nos afecta y no sabemos que nos duele? Hablamos de entrar en el Mercado Común. Yo he pedido a Vitoria una cama ortopédica (por favor, no es un comentario, es el último ejemplo que pongo). Era un antiguo deseo en mí éste de que aquellos objetos que más usamos estén pensados con un mínimo de inteligencia (se trata de una cuestión de diseño industrial, de diseño y urbanismo: de política actual): la silla, el cigarrillo, la moto, la maquinilla eléctrica de afeitar, la casa, el concejal, el libro, el establecimiento público, el horario, la calle, el arquitecto municipal, sobre todo la cama en la que vivimos (también vivimos en la cama en la que queremos muchas veces leer y escribir) la tercera parte de nuestra vida y que sólo está bastante bien diseñada para disfrutarla en los últimos momentos (si es que morimos en la cama). Me informé en una clínica y me dijeron que en nuestro país había en Vitoria una gran fábrica de camas. Escribí y a los 4 meses me enviaron para que eligiese el modelo, un catálogo editado en 1917 (!) y me recomendaban que lo devolviese pues no tenían más ejemplares. Desde que lo devolví con el pedido del modelo, han pasado otros dos meses y no he tenido más contestación. Si aspiramos a una vida mejor hemos de arriesgarnos y aceptar el compromiso difícil de corregir radicalmente nuestra sensibilidad vital. Entre nosotros, hemos de aceptar este libro, está diseñado (me he esforzado en ello) con ese objeto: la resistencia y el esfuerzo que el lector

encuentre que ha de poner por su parte para leerlo, pertenece también (factor quizá involuntario) al diseño mismo en esa determinación. He estado acompañando con prisa al lector a la entrada del libro. Hemos llegado ya. Es la comprobación central, la región más objetiva. El comentario no debo hacerlo yo. Aunque olvidaba (lo advertí ya) en cualquier instante está el centro (que se descentra por el desarrollo) de una cuestión. Mientras dejo aquí solo al lector, yo paso a ocuparme de las notas que tengo para el final: deseo encontrarme nuevamente con él y no quisiera volver a hacerle esperar.

SEGUNDA PARTE

Para precisar aquí, en esta parte la más interior del libro, la situación hoy del arte y del artista, utilizamos la reflexión que resumimos en una conferencia reciente.

Para definir la invención espiritual del cromlech neolítico, en la génesis ayer del alma vasca, utilizamos las dos breves comunicaciones publicadas en las que resumimos nuestra indagación.

EL ARTE HOY, LA CIUDAD Y EL HOMBRE

* Distinguidas autoridades aquí presentes, directivos del Cineclub de Irún, compañeros míos en el Cineclub, señoras, señores y queridos amigos todos.

Me afecta, créanme, percibir en ustedes un interés como demasiado particular, raro, como demasiado especial, por lo que les pueda decir. Temo que les voy a defraudar. Es la primera vez, en una reunión pública con ustedes aquí en Irún, en que la palabra se me ha confiado enteramente. En otras reuniones que espero tendremos, en otro informe, en otra conferencia, entraré, como acostumbro, inmediatamente en materia. Pero me parece que ahora debo hacer a ustedes alguna aclaración previa.

* Respeto la conferencia tal como ocurrió y quedó grabada. Sirvió de clausura a la Primera Semana de Arte contemporáneo en Irún, sábado 28 octubre, 1961. Respondía a este Sumario: Momento actual del arte, estilo, ley de los cambios y acabamiento. Estética negativa y educación artística, religiosa y política, para la integración del hombre, por el arte, en la ciudad.

Me dice, hace unos momentos, un amigo en la dirección de nuestro cineclub, no sin cierta preocupación: "No irás a leer tu conferencia...!" He observado que se fijaban mis amigos en el bulto de papeles en mi bolsillo. Hay un principio de economía para el trabajo, que no solemos respetar: invertimos más esfuerzo y preocupación que en el propio trabajo, en re-presentarlo, en aparecer —sobre todo cuando se trata de cuestiones de arte— brillantes, amenos, inteligentes, fáciles, cómodos, entretenidos. Seguimos siendo demasiado conservadores, ahora que no merece la pena conservar nada y menos prejuicios como éste, de palabra tan fea como es "oratoria", enfermedad que hemos padecido y seguimos cultivando, propia de una época que ha acabado ya.

Recuerdo que Marañón tenía una especie de vacuna efectiva para esta epidemia. Recomendaba que, por respeto al público, se debía pensar cuidadosamente lo que íbamos a decir, pensar es escribir, esto es leer lo que debemos decir, así no agregamos preocupaciones ajenas al concreto compromiso de decir. Yo nunca hablo de lo que sabía antes, sino de lo que estoy sabiendo y tengo que cuidar de saber en cada momento. Por desgracia (o no) me sucede que tengo que pensar hasta última hora y no me suele quedar tiempo para escribir con el orden y la precisión que busco y comparezco, casi siempre, con unos guiones llenos de notas y señales. Por esto suelo sufrir al hablar, a veces me encuentro nervioso y hasta suelo olvidar algo importante que debiera haber dicho o me puedo desbordar en algunos puntos con pasión excesiva o inconveniente. Pero lo más grave para mí es que cuando alguno de estos informes he podido editar, no he vuelto a encontrar el tiempo necesario para ponerlos en orden y poderlos entregar.

La época de las preocupaciones para la teatralidad y la brillantez, ha pasado ya. Ya no hay tiempo para representar. En una conferencia, el que habla y el que escucha, hoy, todos, venimos a trabajar. Pienso con emoción en esos recintos universitarios donde todos toman anotaciones para recoger las ideas, para meditarlas, relacionarlas y discutirías. Donde el mismo conferenciante se despreocupa de todo aquello que no sea su propia

meditación y sigue pensando y tomando él mismo —a mí me ha pasado— sus propias observaciones.

Digo que temo que les voy a defraudar: esta vez he escrito lo que debo comunicarles. Me han insistido, además, que sea claro: y voy a ser claro y puedo resultar pesado. Cuando las cosas entran en claridad es cuando están, es cuando, ciertamente, pesan. Lo que he procurado es abreviar mi informe (No pasaré de la hora: lo advierto por si alguien siente que es pesado lo que explico —que resultará claro y muy sencillo— haga un pequeño esfuerzo por poner atención: yo también he hecho un gran esfuerzo por esquematizar lo que debemos entender del arte contemporáneo y cómo fundamentalmente nos afecta en nuestra vida que hacemos hoy (o que dejamos de hacer) y en la que deberíamos ya haber proyectado para un mañana en el que no parece que nos hemos dado cuenta que el mundo está entrando hace ya algún tiempo).

Tendría también que pedir a ustedes —señoras y señores—, antes de comenzar, ciertas excusas por haber titulado este informe, alguno de sus apartados, con unas “intrigantes titulaciones” que diría un crítico de arte donostiarra, que ya lo escribió refiriéndose a mí injustamente otra vez y que igualmente ahora no tendría ninguna razón. Me refiero a que relaciono estética negativa con instrucción religiosa y política. Puede parecer delicada esta relación y yo quiero que desde el principio no tengan ustedes ninguna prevención: todo es claro, cordial y constructivo en lo que voy a intentar explicarles.

Aquí el término *negativo* (estética negativa, teología negativa, política, digamos, negativa) se refiere al procedimiento de actuar creadoramente por sucesivas negaciones, en una serie progresiva de eliminaciones, fenomenológicamente, reduciendo entre paréntesis todo aquello que debemos apartar para aislar el objeto verdadero o la acción que perseguimos. Así, sabemos de la teología de los místicos, que alcanza por una serie de eliminaciones, de nada, esa Nada final (en San Juan de la Cruz) en que se entra en descubrimiento directo y en contacto, en comunión, con Dios.

El arte está entrando en una zona de silencio (yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío). En esta Nada el hombre se afirma en su ser.

64

En política equivaldría (como en el arte, como en la vida) a la eliminación de toda táctica de partidos, de toda memoria, prejuicio o conveniencia exterior, para la definición de una forma (la forma de un comportamiento, de una medida, de una conclusión), por un planteamiento semejante al del diseño industrial. Diseño es el planteamiento de una ecuación en cuyo primer miembro se colocan los factores que se trata de solucionar y cuya resolución debe aparecer como producto en el otro miembro de la igualdad, en el lugar de la equis, de la incógnita. No caben errores en una operación de diseño (diseño espiritual, estético, industrial o político) si la operación es planteada con verdadero rigor. Maldonado, director de la Escuela de diseño industrial de Ulm (en Alemania), avanzado centro de formación artística y de aplicación de la experiencia del arte contemporáneo a la industria, estima que la belleza de un producto (y concretamente se refiere a la forma de un automóvil) debe ser prevista como un factor fundamental. Para mí la belleza es siempre una consecuencia funcional de los demás factores y jamás debe ser anticipada en el primer término creador de la ecuación. El pensar antes en la belleza es un error, que corresponde en política a la alteración de los verdaderos resultados por inclusión como agentes verdaderos de una solución a previsiones o consideraciones externas, conveniencias o tácticas de partido. En mi interpretación pura del diseño (que expliqué en la Escuela de Arquitectura de Montevideo, el pasado año) el resultado debe aparecer siempre como algo imprevisto (es esto lo que suele asustarnos a todos) y que proporciona a esta operación creadora, eficacia rapidísima, solución inmediata y revolucionaria. Y es el único camino que puede servir para arrinconar, en una palabra, ese viejo sentido común conservador (lento, torpe y estúpido, que seguimos por costumbre y comodidad invocando), el cual se transformará (se transformaría) en un *buen sentido*, que ha de convertirse en el nuevo sentido común que tanto precisamos en la nueva situación de los conocimientos y de la vida. (ver HOMBRE HISTORICO)

Comparezco —todavía estoy sin empezar—, comparezco ante ustedes, ciertamente, con algún disgusto, con verdadero disgusto. Y es que a las contrariedades que normalmente todos solemos tener y que a mí nunca me faltan, se me han añadido últimamente injustificables dificultades para poderme expresar en la prensa de San Sebastián y ahora aquí, finalmente, en la de Irún. No creo yo que sinceramente estamos dispuestos —ojalá me equivoque— a mejorar nuestra ciudad. Porque es que todos debemos hacer este esfuerzo. A esta primera Semana de Arte propuesta por el entusiasmo ejemplar y excepcional del Cineclub de Irún, ha respondido un pequeño sector de la ciudad, lo que nos prueba que una semana, que ni una hora, en la vida espiritual, se puede improvisar. Que la educación del hombre está desatendida, que la ciudad no existe como una verdadera comunidad. Ya sé que no soy yo la ciudad, ni nadie de ustedes aisladamente es la ciudad, pero con lo que cada uno hace o impide que se haga, somos todos que hacemos o desfiguramos nuestra ciudad.

Cultura de una ciudad no es la cultura aislada de alguno de sus ciudadanos, de un profesional, de un científico, de un escritor o de un artista, sino, en la suma de todos, el nivel medio que muestra en su comportamiento espiritual una ciudad. Este comportamiento no es afectado por el desnivel técnico de los conocimientos individuales sino por una falta de traducción de cada profesión técnica a una común sensibilidad vital y humana, que es misión de la educación artística, la que en cada momento histórico se ha de reajustar y poner al día. Quiero decir, que un hombre se ve separado hoy de la vida de otro, en la misma ciudad, porque proceden de una instrucción —buena o mala— pero únicamente técnica y formalista, tanto en la educación civil como religiosa, escolar y profesional, como en la misma educación artística, que es de oficios, nada más. La educación estética no existe entre nosotros.

Y la ciudad dispone, por tradición, de los medios para corregir y mejorar nuestra situación: Ayuntamiento, centros oficiales y privados y religiosos de enseñanza, sistemas y servicios —incompletos— de asistencia espiritual, prósperas empresas industriales, periódico, y una categoría humana, personalísima y ex-

cepcional, y fronteriza de ciudadano. Deseo llamar la atención de la necesidad de coordinar todos estos valores, empresa de la que trata, digo, el arte elaborando una nueva sensibilidad. (ver ARQUITECTURA MUNICIPAL)

66 Como introducción a mi informe, voy a citar unas palabras que dicen con visible autoridad, lo que yo quería decir, en mi invisible y modesta condición, para justificar la aceptación de este compromiso tan difícil de comparecer ahora ante ustedes. Son palabras de Oppenheimer, de una de sus conferencias pronunciadas en una Universidad norteamericana. Oppenheimer —ustedes saben— es una de las primeras autoridades en el mundo en física nuclear. Representa la preocupación de los grandes científicos en la actualidad, por proporcionar las nuevas condiciones de una sabiduría para el hombre, de un humanismo, de un nuevo comportamiento moral y espiritual, en esta época llena de incertidumbre y de peligros, que ellos han contribuido, desde un ciego y mecánico progreso de la ciencia. Oppenheimer fue víctima del macartismo y apartado un tiempo de la dirección de las investigaciones nucleares en Norteamérica, acusado de simpatizante del comunismo. Este apartamiento suyo, fue una de las causas que contribuyeron al notable atraso de su país frente a las investigaciones de la Unión soviética. Mucho cuidado, señoras y señores, con este tipo de acusaciones que se dan en todos los países y en todos los órdenes y grados de la actividad humana, que a veces se producen veladamente, como me acaba de pasar a mí, “porque mis palabras —se ha escrito, sin nombrarme— son portadoras de vanguardismos que convulsionan”. Mucho cuidado todos, queridos amigos, porque siempre estas acusaciones terminan apartando de la acción necesaria a los hombres más aptos o a los más dispuestos y generosos. Sé, que como se contagia la enfermedad, el miedo y la cobardía, se comunica también el esfuerzo por el valor y la dignidad, el esfuerzo de cada uno por ser más justo y más fuerte. Decía Valery que “él escribía por debilidad”. De esto trata, ciertamente, el artista, de superar su debilidad porque su debilidad debilita a los demás y su fuerza puede fortalecer a otros.

Voy a citar las palabras de Oppenheimer. La cita no les parecerá larga, son palabras de una gran belleza, ponderadas, profundas y dramáticas:

“La unidad del saber, la naturaleza de las comunidades humanas, incluso la noción de sociedad y de cultura, se han transformado tan profundamente durante los últimos años, que nuestro mundo es, en muchos aspectos, un mundo nuevo. Esta transformación no es debida solamente a la introducción de elementos nuevos en nuestra vida, se trata de un cambio en la calidad de lo que ya existía”.

“Vivimos en un mundo cada vez más abierto. Sabemos demasiado para que un solo hombre pueda saber mucho; nuestras vidas son demasiado diferentes para que realmente experimentemos nuestra solidaridad; nuestras tradiciones, nuestras ciencias, nuestras artes, nos separan al mismo tiempo que nos unen. La irreversibilidad del saber nos impide volver atrás. Lo que el hombre aprendió una vez forma parte de él para siempre”.

“El equilibrio extraordinariamente difícil que debemos mantener entre la superficie y la profundidad, es sin duda, lo más nuevo en la situación del hombre del siglo 20. Común a todos los hombres, el problema debiera ser, a la vez más esencial y menos angustiante, para el sabio y para el artista. Ambos trabajan, en efecto, por su profesión, en la frontera del misterio. Su misión es armonizar lo nuevo y lo familiar, encontrar la síntesis de lo revolucionario y lo tradicional, ordenar parcialmente el caos. Por su trabajo y por su vida, pueden ayudarse entre sí y ayudar a los otros a trazar los senderos que unirán las ciudades, a forjar los lazos de una verdadera comunidad humana”.

“Nuestra vida no será fácil. Habrá que luchar para aprender a participar en la vida de nuestra aldea sin desinteresarnos por la del mundo”.

“Este es un mundo en el que cada uno de nosotros, conociendo sus límites —el peligro de ser superficial y la tentación de estar cansado (qué justas palabras, amigos!)— debe comprometerse con lo que le rodea, con lo que debe, con lo que puede hacer, con sus amigos, con su amor, bajo pena de perderse en

la confusión universal, sin hacer nada, sin amar nada. Pero también es un mundo en el que ya no existe excusa para la ignorancia, para la insensibilidad, la indiferencia. Cuando un hombre nos expone una concepción de la vida que no es la nuestra, cuando encuentra bello lo que nosotros encontramos horrible, podemos sin duda dejar la habitación, por humor o por cansancio. Pero es una debilidad y una cobardía”.

(He terminado aquí la cita de Oppenheimer).

69 Vamos a situarnos instantáneamente en esta compleja realidad del arte: cuál es su momento actual, qué hace el artista hoy, de qué trata, adónde quiere ir. Debo hablar, quiero hablar en esta ocasión desde mí, con imágenes directas, porque mi interpretación es muy personal y especialmente, porque por muy personal que el artista sea o crea haber llegado a ser, está contestando a la pregunta que todos nos hacemos (qué es el hombre?) y con los mismos datos de la vida de todos y las mismas experiencias, o muy semejantes. Todos somos idénticos, todos somos artistas: el que profesionalmente lo es y vive como artista, está viviendo con la vida de todos (insisto), con las preocupaciones más íntimas y espirituales de todos y para servir con sus averiguaciones a los demás.

70 De pronto, me he dejado de afeitarse. Más exactamente: no me he dejado de afeitarse, es que me he dejado la barba. Es la barba que los demás se afeitan, la que yo, en desacuerdo por algo la dejo crecer. Esto es un gesto. ¿Qué es el gesto? Porque el panorama del arte actual es un panorama de gestos. El gesto llama la atención de los demás, es una acción, un movimiento, que no estaba previsto, que cae sobre los otros, que toca su indiferencia y compromete a contestarse, a participar.

71 Frente al gesto está el acto. ¿Qué es el acto? Porque el estilo anterior al de las actuales tendencias, ha sido en el arte actual, un panorama de actos. Cuando me he sentado aquí no he llamado la atención: porque el espacio estaba previsto para mi acción: había una mesa, una silla, un lugar. Yo que ahora soy la acción, el tiempo, el movimiento, que está pasando, he quedado instala-

do en un espacio (que estaba preparado) compuesto, ordenado. Este razonamiento de un espacio, en que he quedado sujeto, pertenece al estilo geométrico. Pero puedo, repentinamente, levantarme, deshaciendo esta sujeción, acentuando mi tiempo, mi acción, mi sentimiento, mi voz, mi gesto. Razonando hacia dentro —el acto—, o viviendo hacia fuera —el gesto—, son los dos únicos estilos —geométrico y no geométrico, espacialista o tiempista, formalista o informal—, con los que el artista actúa siempre. (Ya veremos sus motivos)

La frontera entre acto y gesto no es fija. Si yo, mi barba-gesto, comienzo a arreglarla para mí, a componerla, el gesto se va cerrando, calmándose, convirtiéndose en acto. Para Sartre, el gesto es un acto incompleto. Pero debemos entender que desde el razonamiento, pero no desde el sentimiento y la vida. Desde la vida, el gesto es de todas las acciones, de todas las comunicaciones, la más completa. Afecta y compromete a los demás en el instante que se produce, les pregunta y con-mueve para una respuesta. Procede con prisa y desesperación como la vida, pero arranca de una crisis del razonamiento, de una necesidad de ese momento (Así han sucedido los informalismos al academismo concreto en en que cayeron las tendencias geométricas anteriores. Ya veremos el academismo en el que vuelven a caer las nuevas tendencias informales).

También las estructuras en las que pone el artista su razón experimental de un lenguaje actual en el arte y la literatura (novela y cine de investigación) aunque no sean gesto, se están abriendo como el gesto, sufriendo una especie de aplastamiento, que al mismo tiempo que apaga o disminuye su expresión, permite al contemplador un acceso más fácil a la obra, pero que también así aumenta sus dificultades de comprensión, ya que la obra le traspasa la interpretación de la acción, le cede a su actividad la decisión misma de los resultados de la obra. La obra de arte, de este modo, se va callando, se va oscureciendo. Esto quiere decir, que aparte de los dos estilos que tiene el artista para proceder, procede el artista para algo que le obliga a una evolución, a unos cambios. Vamos a preguntarnos de qué trata el artista, pero digamos antes, en dos palabras, que existe una LEY DE LOS

CAMBIOS DEL LENGUAJE y en qué consiste. Es fundamental para entender el momento actual del arte, entender los distintos momentos que constituyen el proceso entero en la formación de un lenguaje en el arte. (En esta ley de los cambios he trabajado últimamente completándola).

Todas mis aclaraciones son brevísimas, pues debemos tratar de enumerar todo lo fundamental, condensado, para cuidar el tiempo de este informe y la discusión propuesta para el final. Esta ley consta de dos fases. En una primera fase, el arte es un arte de comunicaciones, de información. La expresión va creciendo, enriqueciendo sus motivos y la intensidad con que los cuenta. La técnica es de ocupación del espacio, técnica acumulativa, multiplicante, no importa que sea formalista o informalista. Se cree corrientemente, entre los mismos artistas, que el arte no es más que esta fase de creciente comunicación [42]. Para esta fase son válidos los tres postulados o principios fundamentales del arte contemporáneo, a saber, 1) El arte es expresión, comunicación, 2) El arte parte de un cero, de una nada, para renovar en cada época su lenguaje de expresión, y 3) La realidad del arte se identifica con la realidad de la Naturaleza.

73 Pero, ¿qué sucede hoy que esta primera fase se está acabando? Que se cree que se está acabando un arte, para comenzar otro, más nuevo, con idénticos postulados de partida. Pero no, lo que sucede es esto: que toda la expresión acumulada en el arte, en la naturaleza y en la vida de una ciudad, comienza a manifestarse como una verdadera opresión de la sensibilidad misma que el arte ha contribuido a crear. Sucede que la ley de los cambios no está entera si no consideramos una segunda y última fase, que oponiéndose a la primera la completa. A los 3 principios que hemos referido se oponen estos 3 postulados negativos, como conclusiones: 1) El arte que era expresión, no es expresión, 2) el arte que consideraba una nada como punto de partida, considera una nada como punto de llegada y 3) La realidad del arte que era identificarse con la de la naturaleza, es incomunicación con la realidad. Esto es: si el arte era una física de la comunicación en la primera fase, se convierte ahora en una metafísica, por una técnica de desocupación del espacio —formalista o informal—, en

74

una estética negativa, como protección espiritual de la sensibilidad (lógicamente de una sensibilidad que ya debiera estar formada en parte por el arte anterior, para sentir ahora la necesidad de protección de un arte actual).

Hay en física un *Efecto Dopler*, que se refiere a la multiplicación expresiva (elevación del tono, aumento de la frecuencia) de una fuente de energía que se dirige hacia nosotros (el sonido de un auto, la luz de una estrella) y los efectos de su apagamiento cuando se aleja. Yo lo he relacionado con esta Ley de los cambios de la expresión artística, de modo que al analizar una obra de arte podemos situarla con precisión en el momento que se encuentra dentro de esa ley, podemos hablar del “momento dopler” de una obra por el estado y signo de su expresión. Nos podemos también ayudar de los conceptos auxiliares de lo “lejos” y lo “cerca” que está por su expresión una obra que tenemos delante, según el signo, comportamiento, intensidad de la expresión. Qué hermoso reconocer por la naturaleza de su expresión que una obra viene hacia nosotros, o que se está yendo, o qué tristeza al comprobar que la obra que tenemos delante está muerta, flotando como una boya sin saber dónde está ni qué es, ni a dónde va.

Pero sigamos avanzando, ensayando una reflexión más desde un sentimiento común de todos. ¿De qué trata el arte?

De muy niño, en Orio, donde he nacido, mi abuelo solía llevarnos de paseo a la playa. Yo sentía una enorme atracción por unos grandes hoyos que había en la parte más interior. Solía ocultarme en uno de ellos, acostado, mirando el gran espacio solo del cielo que quedaba sobre mí, mientras desaparecía todo lo que había a mi alrededor. Me sentía profundamente protegido. Pero, ¿de qué quería protegerme? Desde niño, como todos, sentimos como una pequeña nada nuestra existencia, que se nos define como un círculo negativo de cosas, emociones, limitaciones, en cuyo centro, en nuestro corazón, advertimos el miedo —como negación suprema— de la muerte. Mi experiencia de niño en ese hoyo en la arena —ustedes habrán vivido momentos muy semejantes— era la de un viaje de evasión desde mi pequeña nada a la gran nada del cielo en la que penetraba, para escaparme, con deseo de salvación. En esa incomodidad o angustia del niño

despierta ya el sentimiento trágico de la existencia que nos define a todos de hombre y nos acerca de algún modo a uno de estos 3 caminos de salvación espiritual que son la filosofía, la religión y el arte. Que son 3 disciplinas, podemos decir, de las relaciones del hombre con Dios, que se mezclan y conjugan en nuestro corazón, pero que técnicamente son distintas e independientes. El que se ha decidido concretamente en la vida por una de ellas y el que no se ha decidido también, hallará en los recuerdos de su niñez, datos de una espontánea elección o inclinación, por uno de esos caminos.

Me van a permitir otro recuerdo personal de la niñez (así abrevio mucho mi explicación). Otro de los frecuentes paseos con mi abuelo, era al alto de Orio, en el camino a Zarauz. Había un bosque de hayas junto a una cantera pequeña y sin explotar de piedra arenisca. Yo jugaba a golpear pedazos de la piedra arenisca con otra distinta y más dura. Y solíamos recoger el polvo más fino producido con esta operación (puramente mecánica al principio) que llevábamos como un gran obsequio a la abuela para la limpieza de los cacharros de la cocina. Me debió interesar este juego, pues logré un pequeño martillo y un clavo muy grueso que mi primo Jaime me convirtió en cincel. Mi primo Jaime era algo mayor que nosotros. Nosotros éramos mi hermano, el segundo y yo (Siempre hay un familiar que se recuerda con especial gratitud en nuestra vida de niño. Este Jaime es el que nos enseñó a nadar, a remar, que nos hacía en su fábrica de muebles, juguetes primitivos y elementales, y que me enseñó y fabricó mi primer cincel). Pues bien, la satisfacción inolvidable, que se me despertó en la cantera, fue perforar la piedra: descubrir el otro extremo libre del agujero. Mi actividad no consistió en otra cosa que hacer agujeros en todas las piedras que podía.

Es ahora que puedo asociar y explicarme estos dos recuerdos. Relacionar mi contemplación del cielo lejano desde el fondo de mi agujero en la arena de la playa, con la fabricación del pequeño vacío, espiritualmente respirable y liberador, del agujero, al alcance de mi mano, en la piedra. Bien: pues si no hubiera, muchos años después y por otros azares, sido escultor, y si de escultor no hubiera concluido mi actividad experimental en un solo y

simple espacio vacío, yo hubiera olvidado seguramente estos recuerdos (Ustedes habrán olvidado los suyos probablemente y muy semejantes a estos míos).

Toda mi vida de escultor ha resultado que no ha consistido más que (trabajando dentro de la elaboración contemporánea de un lenguaje, el del arte), en una difícil y costosa explicación que relacionan esos dos recuerdos de la playa y la cantera: 30 años de trabajo, desde el 29 al 59. Pero no solamente me ha servido para esa conclusión personal, pues puedo afirmar y afirmo ahora: Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador, del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un Absoluto, como respuesta límite y solución espiritual de la existencia. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada trascendente del espacio vacío del cromlech neolítico vasco. Todo el arte primitivo de Oriente, acaba en el mismo concepto espiritual de los espacios vacíos, que aun conserva firmemente su tradición artística y también su tradición religiosa. Todo el Renacimiento acaba en la última pintura vacía de Velázquez. Todo el arte contemporáneo está entrando en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un nuevo vacío.

Este vacío final significa que el arte ya no necesita seguir explorando, que ha elaborado ya una sensibilidad actual para la vida, para nuestro comportamiento espiritual y que la educación debe transmitir a todos. Esta sensibilidad estética es lo que debemos entender también como sensibilidad religiosa y también política, y que los mecanismos de instrucción religiosa y también política, no tienen medios de elaborar. Sin esta sensibilidad religiosa que trasciende directamente de lo estético a todo lo humano, ni las ciencias se integran en la vida (las ciencias, donde sus más grandes hipótesis y descubrimientos han sido producto de intuición de naturaleza estética), ni las religiosas, los diversos tipos de creencias y de fe, en el hombre, ni el propio religioso en su religión, ni el artista mismo en la realidad. Pues esta realidad de la vida, que es la del arte, es una realidad política, trascendente, religiosa.

Cuando el filósofo toca en lo profundo lo religioso, está tocando lo estético. Y voy a citar estas palabras de Zubiri: "La religión —escribe— no es algo que simplemente se tiene o no se tiene. El hombre no tiene religión, consiste en religación o religión. No es una dimensión que pertenece a la naturaleza del hombre, sino a su persona, si se quiere, a su naturaleza personalizada. Por esto, mejor que de religión natural, hablaríamos de religión personal". He terminado la cita y es suficiente: Esta naturaleza personalizada, es la conciencia libre y entera de un hombre natural, cuya sensibilidad existencial trata de construir el arte en viajes incesantes de ingreso a la realidad y de vuelta a nuestro campo de la visión espiritual, con el resultado parcial de cada obra, hasta que la concluye por definir. Ya está acabando el arte actual y nadie desde la educación ha empezado a interesarse seriamente por el arte en función de nuestro comportamiento para la vida y para la ciudad.

79

Para precisar mejor esta cuestión fundamental, veamos *qué es una obra de arte*.

Es un tema con una estructura. Es algo que se cuenta, se dice o se muestra, pero que consiste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o estructura particular. del que le sube al tema su valor estético, su ser. La estructura, cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto. En cuanto esta estructura se acompaña del tema, puede parecer abstracta la obra, pero es solamente hasta su entera comprensión y es entonces que se ha vuelto figurativa. (Yo he solido afirmar que me interesa más que la obra su explicación. Cuando esta explicación se ha concentrado únicamente en los problemas de la estructura, entonces he sido abstracto y si he ejecutado la obra, es porque es después de ejecutada, que la explicación que uno se propone, se aclara y se completa (168).

80

Por el tema pues (mejor: por la comprensión del tema), dividimos las obras en *figurativas o abstractas*. El tema no tiene límites en el arte, son todos los temas, es toda la realidad: desde la noticia más exterior de las cosas, hasta ideas y conceptos los más difíciles de la ciencia y los sentimientos y emociones más

complejos del alma. El arte todo nos lo debe imaginar. Cuando el artista nos acerca al campo de nuestra visión un pedazo de la realidad, ésta es abstracta, viene abstracta, pero cuando ya la vemos y entendemos su correspondencia con la realidad, se convierte en figurativa. Entonces el artista vuelve nuevamente a la parte de la realidad que desconocemos, para desocultar otro pedazo más, que vendrá también abstracto y quedará figurativo.* El campo de las obras abstractas, se renueva con la ampliación de la realidad por las ciencias (hoy contamos con una macrorrealidad y una microrrealidad que antes no sabíamos). Y la frontera entre lo figurativo y lo abstracto, se mueve avanzando a favor de lo figurativo, hasta que todo se haya vuelto figurativo y no queda más que como señal que todo ha concluido, lo único que por naturaleza es naturaleza abstracta, la Nada como absoluto—suelto de todo— (esto en pureza es lo abstracto) el cero final de un silencio visual vacío. (ver CROMLECH) [43, 51, 53...]

Pero así como por el tema consideramos abstracta o figurativa una obra, es en la estructura donde están sus problemas, es por la naturaleza de la estructura que una obra es buena o es mala, y que una obra, aunque sea buena, la consideramos actual o pasada, es decir, legítima como creación o ilegítima, inactual. Porque lo que vale en la creación responsable, es lo último o abstracto y lo último figurativo.

Una exposición de obras de arte, es como el laboratorio de un oculista espiritual, que nos mide y gradúa nuestra visión interior. Donde podemos comprobar hasta qué límite o profundidad se nos revela la realidad como revelación espiritual, tanto en el arte como en la naturaleza. Suele decirse que la Naturaleza imita al arte y es por esto: Porque cuando nos sorprendemos felizmente a nosotros mismos comparando lo que vemos en la naturaleza con lo que hemos visto en el arte, es que estamos recordando y agradeciendo al artista que nos enseñó a ver de ese modo, esa porción de la realidad.

* Cuando el artista concluye de desocultar la realidad, desoculta su propio lenguaje, su propio mecanismo mental. Esta es la última tarea del artista responsable dentro del arte, para pasar, finalmente, a la vida, a desocultar los rasgos espirituales que la memoria tradicional de su pueblo ha perdido y que pueda precisar para su autotransformación (ver PREHISTORIA, VOCABULARIO).

En la película que hemos visto —en uno de los actos de esta Semana de arte— las esculturas de Bárbara Herwort relacionadas con un paisaje de la costa inglesa, hemos podido advertir, que la emoción superior de ese paisaje es muy superior al de las esculturas, pero que sin ellas no habríamos aprendido a percibirlo con tal seguridad. Ya las esculturas sobran en ese paisaje, no le van bien y pueden ser retiradas a lugares apartados donde necesitemos la evocación emocionante de aquella determinada realidad natural. Para los norteamericanos la interpretación de lo abstracto es mucho más ingenua: *es lo que no se entiende* y esto les descansa y resulta muy interesante, ya que a ellos les fatiga mucho el que todo lo que ven *creen* que lo entienden (que es una razón sin duda que vale). Podríamos reflexionar con cada una de las obras de nuestra exposición, pero no tenemos ahora más que un momento de atención siquiera a lo que parece más difícil.

El hierro *Ikaraundi* de Chillida —*ikara*: miedo, temblor— nos proporciona una imagen del estremecimiento en el exterior o en nuestro interior, más que de una cosa, de un suceso, como la trayectoria de un rayo o de un temblor, de una grieta en la tierra que se reseca, una sucesión de imprevistos momentos, como suele acontecer a un río que se desborda o a un sentimiento que nos estremece. No es una ordenación razonada desde una geometría (en que el tiempo se nos da como movimiento, en imagen frontal y simultánea), sino desde el estilo opuesto, oblicuo y fugitivo, de la vida y la naturaleza. Quien no la vaya a recordar, no la ha comprendido todavía. Si a mi escultura tuviera concretamente que referirme, sería para hablar de los espacios en calma o vacíos, que para neutralizar la agitación oprimente que ya es, ya toda realidad expresiva, buscamos en la naturaleza y podemos encontrar en las cosas más usuales y sencillas. Comentaba alguna persona ante los relieves de Weissmann “que eran como perdigonadas”. Así es, y como las primeras gotas de lluvia que caen en la tierra, y unas huellas de luz lejos y arriba, en la noche y tantas relaciones más que puede sugerirnos [32].

Pero hay algo en estas relaciones, mucho más importante. Y es que así como el tema del artista se apoya en la estructura que él le pone, así en los temas de la naturaleza y de la vida, descu-

brimos su proyecto, como un dibujo oculto, una mano y un estilo familiar y misterioso, que los pone en movimiento y que sólo desde el arte y visualmente se comprende. Es aquí donde se produce la identificación de una sensibilidad estética con una sensibilidad religiosa, o sentimiento. Y no basta decir “soy muy religioso” si no entro en el juego de este vital reconocimiento. Me refiero a esa pánica e instantánea sensibilidad que se vive de Dios, en todo. Ocurría así en el primitivo franciscanismo de Asís, que hemos perdido. También algo queda de la primitiva religiosidad estética de Oriente en sus derivaciones éticas y formalistas, academizadas, del budismo. Es un nuevo instinto espiritual éste al que estoy refiriéndome, que podemos reponer desde el arte actual, que enriquecerá nuestros reflejos, que dará velocidad y profundidad a nuestras decisiones. Y que nos permitirá arrinconar nuestra prudencia, que nos hace llegar tarde siempre. Nuestra memoria histórica y aniversaria, nuestra memoria reaccionaria porque nunca podrá sustituir la ausencia de esta sensibilidad para la vida, para la instantánea comprensión de nuestras acciones. Equivale a esa velocidad de reflejos que distingue al animal por su decisión para defenderse, orientarse, saltar, moverse y decidir. Hay que ver cómo mueve su cabeza una vaca —y nombro a un animal muy lento—, con qué exacta y segura prontitud lo hace. En el paisaje apacible y cursi de nuestra inercia intelectual, ese automatismo defensivo, vital y sencillo, se confundiría fácilmente como un movimiento vanguardista, como una agitación peligrosa.

Finalmente, nos falta por considerar el problema más grave e importante en la hora actual de la creación artística, el más dramático y también el más confuso para el propio artista: los problemas de la estructura (que es donde están todos los verdaderos problemas de la validez artística) se están acabando (por supuesto, que los temas ya se acabaron). Esto que hay que entender, se puede entender bien si observamos que ya nos hallamos concluyendo la segunda y última fase que hemos señalado en la constitución de la ley reguladora de los cambios conque visible o secretamente se rige todo proceso constructivo de un lenguaje en el arte. Es la fase en la que se trabaja con una estética negativa, en

cuyo término final de eliminaciones está la fantástica eliminación del propio lenguaje.

El artista está creyendo que el arte comienza cuando él llega y que su actividad va a ser permanente. El novelista cree ahora que está destruyendo un viejo lenguaje, para recomenzar seguidamente otro nuevo. Pero lo que estamos destruyendo ahora es el lenguaje nuevo y no por destruirlo, sino porque precisamos de esta destrucción última (experimentalmente) para completarlo con una metafísica final o lenguaje del silencio. Ya hace años escribió Sartre: "en el lenguaje nos encontramos como en nuestro cuerpo". Escribió también Eliot: "las palabras después de haber hablado entran en el silencio". Es preciso que indaguemos en la naturaleza (o naturalezas) de este silencio.

84

Desde mi situación experimental, distinguimos *dos silencios*, dos estilos diferentes de silencio: el uno que pertenece al estilo en la línea del tiempo, en la zona del gesto y el otro al estilo en la línea del espacio, en la zona del acto. Es como si el río de la expresión en el arte, antes de desembocar en una nada común, se abriese en dos brazos, en dos ríos, uno por cada estilo, para definir por separado y en su momento correspondiente, su nada resultante y propia. El estilo geométrico de las tendencias inmediatamente anteriores a las de hoy (el movimiento concreto, racional y espacialista) debió haber cumplido con la neutralización total de la expresión, definiendo resueltamente su nada final. Consideremos —y debemos recordar— que el primer movimiento experimental en la nueva conciencia artística para la creación de un lenguaje contemporáneo fue de tendencia geométrica —el Cubismo, en 1908— y que inmediatamente después se planteó la experimentación desde la opuesta tendencia, con el Futurismo. Pendularmente, así, oscilando, entre una orilla de la experimentación y la otra, hemos llegado a la situación final de hoy. Al racionalismo geométrico de los concretos, ayer, les faltó la visión suficiente de su último objetivo. Se estancó en un formalismo académico que precipitó la entrada en el panorama contemporáneo de las tendencias opuestas a las que hoy les está ocurriendo exactamente un paralelo y ciego estancamiento, una misma repetición estéril, decorativa y comercial, de pruebas importantes

pero insuficientemente analizadas y comprendidas y enseñadas (v. MEDIR Y CONTAR)

Un solo artista concreto ayer, que hubiera logrado la obtención final de su experiencia en una nada, habría representado el final victorioso del proceso espacialista y al mismo tiempo hubiera servido de orientación y aviso para los artistas de las tendencias temporalistas de hoy con responsabilidad experimental. Hago esta observación y la voy a corregir, ya que hubo un artista en el movimiento concreto que logró aisladamente esa victoria, pero debo decirlo con el mayor cuidado, pues tengo que referirme a mí.

Para el examen anual de la situación artística internacional se prestan las dos Bienales de Arte contemporáneo —la de Sao Paulo, en Brasil y la de Venecia— que se articulan, alternándose. El último premio internacional que se dio a un concreto, me correspondió a mí —en escultura, IV Bienal de Sao Paulo, 1957—. En mi propósito experimental, impreso en el catálogo de mi aportación, hoy entenderíamos claramente lo cerca que me hallaba, teórica y experimentalmente, de esta nada final, la que no llegué a intuir enteramente ni a aislarla, hasta el año siguiente en 1958 (*Caja metafísica, número 1*) en que tuve que reconocer que había concluido experimentalmente, profesionalmente, mi vida de escultor. Ese mismo año, en Venecia (XXIX Bienal de Venecia, 1958) el premio internacional de escultura fue concedido a otro escultor vasco, Eduardo Chillida (157) en lucha con un viejo maestro de las tendencias concretas (Pevsner). La obra de Chillida representaba en ese momento dentro del panorama internacional, el puente un tanto romántico de las tendencias rigurosamente geométricas al vitalismo de los informalismos actualmente impuestos en el gusto y los intereses del mercado internacional. Las tendencias geométricas podemos afirmar (especialmente, soy yo quien puede mejor que nadie afirmarlo) que ya han acabado experimentalmente, pero no (de ningún modo) el tipo de razonamiento que en el artista concreto se entiende que se completa al aislar un espacio solo de toda acción expresiva, puesto que este acto supone una separación del espacio del tiempo, operación que ha de caracterizar con un signo opuesto (desocu-

pación del tiempo frente al espacio) el desmontaje de la expresión en la conclusión de los actuales informalismos.

Podemos precisar que en estos momentos *uno de los dos brazos del río del arte*, la corriente espacialista, ha desembocado ya en su propia nada y que la corriente informalista ha continuado sola su curso y está a punto de desembocar en la suya propia: ya debiera haberlo hecho, pero el estancamiento que ya muestran sus artistas, tiene dos fundamentos, uno que es falta de conciencia experimental, de conocimiento y de visión insuficientes de los problemas sobre el tiempo cuyo tratamiento informalista ha de estar en función de la totalidad del proceso creador contemporáneo. Los otros motivos de su estancamiento son más fáciles de comprender si consideramos los intereses comerciales del artista en repetir sus productos con superficiales variaciones dentro del poderoso mercado organizado con inteligencia y dureza inflexible por la cadena internacional de galerías de arte y su crítica y sus órganos de publicidad. (Esta fue la razón de que mi obra y mi labor últimas fuesen silenciadas por esa organización a la que yo no he pertenecido ni me he acercado jamás).

Pero, expliquemos —resumiendo— *el concepto polar de estas dos nadas*, de estos dos tipos de silencio. En el estilo informal del tiempo, se da el silencio con una imagen figurada, indirecta, de un espacio vacío ya usado y ya desocupado por el tiempo. Siempre el vacío, la nada, en este estilo, es una poética de la ausencia. Ya sea representando unas huellas de alguien o de algo que se ha ido, olvidando unas manchas o descarnando la materia de una pared, para decirnos que ese espacio ha sido abandonado y de cuya soledad, de cuyo silencio, ya podemos disponer (como en Tapies, en el Tapies mejor) [32]. O con la presencia reconocible de una figura o un objeto, que el tiempo está adelgazando y consumiendo (como en Giacometti, en sus figuraciones filiformes). O con la simple presentación de cualquier resto ya muerto, una basura cualquiera que el artista (entendamos) ha sabido encontrar y nos la acerca al campo de nuestra visión interior. En el otro estilo, formalista y espacial, se nos da el silencio sin imagen, el vacío nace ahí abierto en el espacio, contra el espacio habitado y recorrido por el tiempo. Es este un espacio no usado y que

se nos da como una directa construcción. En Mondrian, por ejemplo, se proyecta como una unidad plural, geométrica, intemporal, de espacios elementales y limpios, cuya interactividad o pulsación se propone y acerca al silencio [48]. En Rothko se parte del esquema de Mondrian, pero éste se abre y ablanda a lo largo de un solo eje de sentimiento continuo y temporal [49]. (Mi espacio final, vacío, abierto, invariable y uno, me sitúa en una relación con Mondrian, de la que no puedo tratar aquí,—no me puedo detener aquí) [47 y 51].

En ambas clases de silencio —el geométrico o racional y el contrageométrico o vitalista— el signo expresivo de la obra se ha invertido. En ambos estilos, en su primera fase, el papel receptivo corría a cuenta del espectador, frente al objeto que le hablaba. Ahora en esta fase segunda (y final), es el objeto que conforme se va callando, traspasa al espectador su papel activo interpretativo, agente, ejecutor.

Al llegar a este punto, no puedo proseguir sin lamentarme —tenemos que lamentarnos todos, señoras y señores—, que esta explicación que les estoy dando, que es de una extraordinaria claridad, la mayoría de ustedes no han entendido nada. Hay que hablar con claridad, sí, hay que hablar con claridad, pero hay que tener un sitio donde podamos hablar y explicar, donde dispongamos de los medios para mostrar y comprender con claridad. No tenemos este sitio. Yo ahora debería mostrar a ustedes con unas diapositivas, las obras de escultura y pintura a las que me he referido como ilustración de los dos estilos. Verían ustedes los mismos problemas planteados en la arquitectura. La situación experimental en arquitectura ha concluído totalmente: no me puedo detener aquí. En la misma pantalla de las proyecciones (que debería ser la pantalla de un microcine) pasaríamos dos pequeños trozos o secuencias que en el cine corresponden puntualmente a los mismos problemas. Desde el ballet, desde la poesía, desde la novela, desde la música última, iría mostrando a ustedes el paralelismo de los propósitos y de la situación experimental en estos momentos. Este informe, esta conferencia, podría prolongarse dos o tres horas más, con estas ilustraciones y

la intervención y las preguntas de ustedes, sin la menor incomodidad ni esfuerzo por parte de nadie. Pero no disponemos de este lugar, con su debida documentación, para comunicarnos directamente entre nosotros y con la situación verdadera de la actividad espiritual y artística (y comparable) en la vida actual en el mundo. Este sitio para contar lo que pasa, para conversar creadoramente entre nosotros, no es otro que el Instituto de Investigaciones estéticas o *Laboratorio de estética comparada*, por el que estamos luchando hace tantos años y que ahora entre nosotros parece que podríamos obtenerlo con el nombre de Casa de la cultura. El único curso, la única asignatura: la información espiritual al día para la formación y el cuidado de la sensibilidad, en primer lugar, del educador, del político, del creador, del escritor, del artista. Dispondríamos de una serie de maquetas, en las que visualmente, apreciaríamos, comparando, comprobando, la naturaleza idéntica y los problemas (los mismos, desde el espacio y desde el tiempo o los tiempos) en todas las disciplinas de la creación espiritual. De acuerdo en la diferencia de clases, social y económicamente, cuyos conflictos son preocupación general del mundo, aun en nuestro pequeño país cuyas clases en conjunto constituyen, sin duda, la sociedad más humana de todas. Pero el problema gravísimo y fundamental que entre nosotros sólo nosotros podemos y debemos afrontar, es que carecemos de una nueva sensibilidad espiritual común, que nos impide entre nosotros espiritualmente conversar y entendernos. A una persona de otra, nos separan a veces siglos de distancia, lo que tenemos delante, lo que nos parece que estamos viendo lo mismo, lo vemos distinto y en extensión y profundidad limitadísimas. Las percepciones espirituales del mundo de la naturaleza y del arte, no coinciden: el tipo medio de un espíritu actual, el de un nuevo ciudadano, está sin proyectar. De este nuevo hombre natural, de su sensibilidad estética desde la vida en la ciudad (de su proyección, pues, sentimental, política y religiosa) se habrá de tratar en esta Casa de la cultura para Irún. Con esta Casa de la cultura nos pondríamos a la cabeza (de España, es fácil) de los lugares más avanzados de la investigación artística en el extranjero. Pero esto será posible únicamente con el esfuerzo de todos nosotros. Ya me he

desbordado de la línea sujeta en mis papeles para este informe y que entre las manos se me han mezclado y que voy a ordenar en un instante y voy a simplificar también. Tienen ustedes dos minutos de recreo, mientras fumamos un cigarrillo, pero no se vayan, que vamos a concluir en seguida. (Por favor, un poco de agua. A los demás habeis puesto coca-cola y a mí nada).

Vamos a concluir. Hay un peligro en el arte que avanza, cuando no va acompañado de la educación correspondiente, y es que cuanto más profundiza y se acerca al hombre, está más lejos de la comprensión común. Esto mismo es lo que está sucediendo en la novela que, hace ya años, entró también en su fase última y negativa. Desde que Valery llamó la atención diciendo que ya no se podían escribir cosas como que "la marquesa salió a las cinco", se han ido suprimiendo intriga, sicología de personajes, los personajes mismos, la narración en tercera persona, los temas y ahora se trata de la destrucción del lenguaje mismo. (Renuncio a la tentación que siento de hacer algunas observaciones sobre la novela en el último Beckett en paralela situación con la escultura y la pintura. Únicamente no me resisto a esta lamentación, que no la hago por mí: ¡qué lejos queda aquel tema, queridos pintores de Irún y amigos, suprimido hace más de 60 años, en que todavía se insiste, aquel tema de las cabecitas de niña que el pintor acaricia y cuenta por encargo y que equivale en la novela a seguir contando que "la marquesa salió a las cinco"!).

Finalmente: la obra de arte no educa. La obra de arte es una herramienta espiritual para servirnos de ella. Y una herramienta, una máquina, no educan. Hay una educación sí, para servirnos de la herramienta. (Un paracaídas es una herramienta para salvarnos en caso material de peligro. No educa un paracaídas, pero existen instrucciones para usarlo debidamente. En el arte ocurre igual). Pero hasta que se cumpla enteramente el proceso del arte contemporáneo y hasta que el artista no comprenda que esta nada en la que entramos, es la habitable y silenciosa claridad, por la que volvemos a la vida, la educación estética seguirá desatendida y sin renovar.

Si yo he reconocido que he terminado (experimentalmente) como escultor, es por ello que insisto en trasladar mi actividad a los problemas de la proyección del arte en la educación. Al artista se le ha dado en depósito una sensibilidad para elaborarla con una urgencia existencial y para devolverla a la sociedad. Si no encuentro más que inconvenientes en los demás para esta devolución, elijo otras técnicas de comunicación más amplias y penetrantes que la escultura (porque todas son lo mismo), como el teatro, la novela, la escritura sintética y de urgencia que es la poesía y, sobre todas, la técnica masiva por excelencia que es hoy el cine.

El cine sobre todas las artes (Ah, cineclub de Irún). En el cine se oculta el hombre, como nos ocultamos de niños en un agujero en la playa. No hay diálogo posible con el hombre actual que busca escapar de su dura realidad. Si le esperamos en la estatua, él no viene. Si estamos en la novela, tampoco entra. Pero el hombre que escapa, entra en un cine. Es preciso pues esperar a este hombre que huye y que hay que ayudar, allí dentro del cine, de la narración cinematográfica. (El hombre no sabe, huye, de su oficio de hombre que es fabricar su vida. Algunos hombres fabrican el arte, para que se aclare, se facilite, se ayude, este penoso pero hermoso oficio de hombre)

Podemos arrancar de la vida y del rostro de un actor en la pantalla, todas las idas y venidas de la conciencia, hasta dejarlo vacío de sus acciones que así pasan al espectador para que él se haga responsable de esas acciones que son suyas, a ver qué hace ahora él que esperaba entretenerse con lo que sucedía a otra persona. En cuanto hemos vaciado al personaje lo retiramos al fondo o a los lados de la pantalla como quien tira una lata vacía. Podemos recuperarlo si creemos haber olvidado algo en él, podemos cruelmente devolverle a la vida, interrogándole más. Hasta que el espectador dude de entrar otra vez en el cine, hasta que sienta verdadera necesidad de entrar, de entrar en el juego de sentir su responsabilidad, de asumir la vida, la suya con la de los demás, por sí mismo. Así huirá más lejos de lo que esperaba al entrar las primeras veces al cine, pero será dentro de sí mis-

mo, hasta tocar su conciencia y descubrir su valor, el juego peligroso y emocionante de sentirla imprescindible.

Lo he explicado ya, pero sigo recibiendo, de amigos sinceros, muestras de pésame como si mi abandono de la escultura fuese una deserción. Soy el primer artista que ha tomado esta decisión como conclusión experimental de su trabajo. El hombre se define por lo que le falta: ya no me faltan a mí estatuas, luego ya no soy escultor. El artista cuando termina cuelga el teléfono de sus comunicaciones y marca el número del silencio. El artista que operaba, comunicando, a la derecha de un cero y una coma, pasa por la incomunicación a la izquierda, transformada su fracción en entero, en un hombre entero y natural, y el cuerpo, desarraigado, del lenguaje, pasa a la educación. Si hablando estaba *como en mi cuerpo*, en esta Nada, en este último no-ser se nos revela el valor absoluto del Ser y estamos en su silencio como en su alma. Ya no es la nada en la que siempre está el artista-hormiga que no cesa en su trabajo, que nunca sabe cuándo termina (dónde empieza y dónde termina su cuerpo). El hormiguero de su cuerpo que nunca será Nada, que nunca acabará de estar Vacío. Ahora lo que veo del arte me entra por un silencio y me sale por el otro. Ahora es cuando sólo me interesa la vida —la vida y la muerte— desde la vida, con este silencio bajo mi brazo.

Lo que hoy contemplamos del arte en galerías y revistas, casi en su totalidad, es la producción secundaria y tardía de un informismo, de una pintura gesto (arte-acción), ya academizado en feria de muecas y caricatura. El artista ha vuelto al barómetro-gesto de la fácil figuración, a la magia barata de una meteorología pueril. La del fraile de cartulina que nos señala con el gesto de su dedo: tiempo variable, regular o malo. Este es el nuevo expresionismo primario (que al principio del lenguaje crecía y ahora vuelve) porque se tiene que apagar (que se tiene que apagar). Este es el nuevo naturalismo (pero que ya está bien) del arte-gesto con el que nos dice el artista el tiempo que hace, dentro de él (con interjecciones) o fuera de nosotros (con onomatopeyas), mostrándonos una textura mojada si es que ha llovido o rompiendo como re-acción subjetiva, como ejemplo también de su protesta,

la materia del color sobre la tela o el mismo vidrio de la tela si hemos olvidado el acto de abrir la ventana y respirar y asomarnos a la calle (Como se empezó la formación de un lenguaje, se concluye: lo hemos fijado en nuestra Ley de los cambios, que es y podíamos haberle llamado más familiarmente, ley capicúa de las edades en un estilo entero). Pero hoy ya debemos pensar si después del largo viaje (ida y regreso) del arte contemporáneo hacia un hombre nuevo, si merece la pena llegar a su fronterizo y dramático contacto para detenernos ahora tratándole con los más primerizos gestos, igual que en un país (todavía) extranjero.

Les he resumido mi explicación hoy del arte contemporáneo. Ahora al finalizar este resumen, no quiero que nadie se permita entender que les hablo mal del arte: es del momento actual que a mí me resulta insoportable por la complicidad del artista culpable de su interesada y prolongada duración. Además han sido muchos años tratando con artistas y el escultor ha ganado su soledad y la prefiere con su máquina de escribir, si no puede o no se le permite hacer otras cosas. Las palabras que se escriben tienen siempre aunque golpean y nos sufra, una viviente y noble realidad. Pero ¿quién sabe ya dentro de una obra cuántos años lleva muerto un pintor, un artista, a veces una época entera? ¿Quién otorga ese prestigio exagerado al artista que no es experimental? ¿Quién ha divulgado que el arte es cuestión de prestigio en esta simulación del artista actual?

90

Hoy, como siempre, el negociante se apodera de la obra del artista (de la obra que debería pasar al educador político y religioso). Y se arroja al artista a la cuneta, a un rincón, al artista que es la única riqueza espiritual libre y abierta para todos, que es como una bandera en el aire sin país. Cómo se hace una ciudad, cómo se integra al hombre en su ciudad, nos hemos preguntado al principio. Y hemos contestado que por la educación. Respetando y entrando en diálogo con el artista. El que no respeta al artista, no se escucha a sí mismo, no se respeta a sí mismo. Yo ya no soy artista, no lo digo por mí.

Yo no creo que el balance de esta Primera semana de arte nos sea favorable por lo que se ha hecho en la semana, sino por

lo que proyectamos hacer desde ahora para la actividad cultural de este año. Es esencial que contemos con una Casa de la cultura. Ya parece que esta idea preocupa favorablemente a nuestro Ayuntamiento. Pero no debemos descuidar en ningún momento que esta es una casa de trabajo, para reunión, información y consulta, de todos los que tienen algo que ver en Irún con las tareas de la educación, porque no basta que entendamos por educación la de los demás: ¿cómo nos educamos nosotros, cómo se educa el educador? Esto es tarea de coordinación de los conocimientos desde el campo del arte, que ya hemos visto que no es neutral —y ya sabemos todos lo que esto quiere decir—, porque en este mundo en el que todos parecemos enemigos, es hoy la única zona abierta y neutral para el espíritu y para todos los hombres de buena voluntad.

Esta Casa de la cultura y un boletín periódico o este mismo periódico nuestro y local, que es “El Bidasoa” (pero no *desinteresadamente* al lado de nuestras preocupaciones espirituales, sino con apasionada resolución), son los dos medios fundamentales para la expresión de nuestro pensamiento en el arte y para comunicación entre nosotros y con nuestro pueblo. No voy a hacer la crítica que pensaba. Todos debemos ser amigos, pero esto nos obliga a una gran sinceridad. Pido únicamente que se reflexione sobre esta declaración que *El Bidasoa* hace adhiriéndose a esta Primera semana de arte: “que ni siente ni debe sentir —afirma— el prurito de ser portavoz de vanguardismos que convulsionan, ni pretender marcar orientaciones que no le son apropiadas. En nuestro ambiente relativamente familiar, todo eso suena a pretensiones y a nosotros nos va mejor la modestia...” etc. Profundamente me desagrada citar estas palabras, pero nadie me ha defendido ni me ha dado una explicación. Ni los viejos colaboradores y amigos, ni los nuevos y más jóvenes. Yo acepto una sola censura, la que tenemos solamente en el orden político y religioso (como existe en todos, o casi todos, los países) y que tenemos que comprender y respetar. Lo que no paso —con mucha más razón en el orden cultural del que nunca salgo— es por una segunda censura que se guarece en la primera, porque dos censuras son tres, son cinco, son mil censuras (que

yo las he sufrido todas), son la censura particular de cada individuo para sentirse cómodo e intercambiar comodidad con sus amigos. Esto nos está haciendo daño y atrasando muchísimo.

No quisiera tocar este punto, pero no puedo evitar el señalar, al menos, dos casos recientes de los que ustedes tienen incompleta y falsa referencia. En Aránzazu un equipo de arquitectos y artistas que hoy sabemos que en ese momento hubiera sido muy difícil hallar otro más completo y responsable profesionalmente en Europa, se resolvió a llevar a la realidad el replanteamiento teórico y práctico de la naturaleza del espacio religioso en la arquitectura y en el arte. Tuvimos que interrumpir y abandonar nuestro trabajo. Sufrimos toda especie de oposición y de calumnias imaginables. Desde la acusación, que se propagó, de que éramos masones y que lo que pretendíamos con nuestras ideas renovadoras y nuestras "deformaciones" artísticas era desacreditar las imágenes religiosas y la tradición católica, hasta la denuncia de que yo había huído a América, con el dinero de los Padres franciscanos, abandonando mi trabajo. Este segundo rumor fue recogido por un periódico de San Sebastián y lo que acabo de decir aparecía en un gran título a cuatro columnas. Mi rectificación desde Aránzazu (donde yo me encontraba, pobre de mí, trabajando) apareció medio invisible, a una columna, en un rincón. Y más recientemente, el año pasado en el Concurso internacional de Montevideo, sobre integración monumental de escultura en la arquitectura y la ciudad, en competición con 74 equipos de 27 países, resultamos, un proyecto español (de un joven arquitecto Roberto Puig y yo) vencedores absolutos. Pero se produjo un gran escándalo internacional pues el partido político organizador del Concurso en 1958, ya no estaba en el poder en 1960 y no disponía del dinero necesario para la realización del monumento pero sí de las influencias de todo orden, incluso de la complicidad del partido político opositor en el poder, para presionar en el Jurado internacional, alterar su constitución, infringir la reglamentación del Concurso y no fallar con el primer premio al ganador, quedando en libertad completa para hacer lo que quisiera o no hacer nada, que es lo que hicieron. Al presentar nuestra reclamación a la Unión internacional de arquitectos, en París, nos tuvo

que representar oficialmente el representante español, arquitecto Blanco Soler, decano del Colegio de arquitectos. Este señor se dejó influir políticamente por presiones políticas del Uruguay sobre la Unión internacional de arquitectos, a la que prefirió nuestro representante servir por cobardía e intereses o conveniencias personales. Nos engañó a nosotros, nos hizo perder bastante dinero, a mí personalmente el que tenía, y nos privó del reconocimiento de nuestro triunfo y de los tres millones de pesetas que nos correspondía por los derechos de la realización del proyecto que la Comisión nacional organizadora del concurso se comprometía con el ganador. En cuanto al prestigio de España, esto también le importó bien poca cosa a nuestro representante oficial. Al volver a España, de París, (y esto también deseo subrayar) presentamos nuestra reclamación contra el decano del Colegio de arquitectos a través del decano del Colegio de Abogados. Pero este señor, que comprendió toda la razón que nos asistía y la gravedad inconcebible de lo sucedido, se nos excusó a última hora por no poder cursar la reclamación nuestra, ya que el Sr. Blanco Soler era decano del Colegio de arquitectos y amigo particular suyo. (Mi compañero arquitecto ha seguido tratando con abogados. Yo para no seguir perdiendo el tiempo he decidido esperar a que en las próximas elecciones uruguayas vuelva el partido político que organizó el Concurso (cuando estaba en el Gobierno) y que (cuando ya no estaba) no supo afrontar con honor los compromisos de un fallo justo ni la constitución legal de un Jurado). Estoy doliéndome (y acuso) de los que anteponen en nuestro país sus intereses particulares a intereses y valores que están por encima de ellos y tienen la obligación de servir.

No necesito decir que quiero volver a la cordialidad más viva y verdadera con todos, porque jamás se me ha ocurrido apartar mi cordialidad de nadie. Nadie somos imprescindibles, todos somos necesarios. Cuando me refiero a personas sólo hablo de su conducta en función de las dificultades que los problemas artísticos y culturales presentan cuando hay que darles su solución y no deben ocultarse.

Ya termino. Nuestra Casa de la cultura, no puede ser el lugar de práctica tradicional de oficios. Es el lugar donde la informa-

ción espiritual toda ha de estar puesta al día, con sus libros, revistas, discos, reproducciones, con toda la documentación precisa para ilustrar nuestras conversaciones, ajustar nuestras explicaciones y orientar nuestra creación. Tratar ahora como se pretende de hacer una subasta con las obras cedidas por los artistas, es cargar demasiado todo al artista. No estamos además preparados para valorizar estas obras ni hemos demostrado un verdadero interés por ellas. La ciudad y sus autoridades saben que hay recursos entre nosotros en los que debe tener confianza nuestro Cineclub: una subasta ahora, para cubrir los gastos de esta Semana de arte, reflejaría debilidad y desconfianza. Y además compromete al público. Yo soy contrario a la subasta y no doy nada. Estas obras deben considerarse como la aportación fundadora entre nosotros de nuestro Museo de Arte contemporáneo, para la Casa de la cultura. En este caso, sí daría yo —lo doy ya— todo lo que tengo, una selección de mis esculturas en un orden didáctico y experimental.

Tendríamos que pensar en una próxima reunión para definir nuestra Casa de la cultura con la representación cultural de nuestro Ayuntamiento y la de nuestros colegios oficiales y privados. Esto es importante ahora discutir, más que comentar conceptos de arte. Pero ustedes tienen la palabra. Yo la he usado demasiado tiempo y concluyo agradeciendo a todos su atención y su paciencia.

el alma vasca en su origen

a) EL CROMLECH VASCO COMO ESTATUA VACIA *

El hombre de finales del período prehistórico (en el País Vasco, hace unos cuatro mil años) construyó, con unas piedras colocadas en círculo, unos monumentos —los cromlechs— cuya explicación no aclara las ciencias que se dedican a estas investigaciones. Nosotros, desde nuestra realidad creadora, desde la misma condición profesional que la de los autores de estos monumentos, vamos a intentar una explicación. Espiritualmente el artista cumple un tipo de función social y religiosa muy semejante en todas las culturas, y creemos que cuando el artista da con una solución estética personal para su tiempo, se sitúa privilegiadamente para que personalmente le sea revelado el momento de la creación correspondiente en cualquier hora, aun la más remota, en la historia.

* En este artículo (Extraordinario de EL BIDASOA, Irún, junio, 1959) expuse mi primera intuición estética del cromlech desde mi situación personal en el arte contemporáneo.

Los cromlechs más importantes se encuentran en Inglaterra y Francia. Son enormes alineaciones megalíticas en forma circular que parece ocupaban el centro con otras piedras, señalando la orientación de la salida y puesta del sol. Constituían una especie de ciudad de intención exclusivamente espiritual y mágica, como una defensa espiritual de la comunidad antes que como refugio material. Los cromlechs más humildes y que el arqueólogo anota casi por compromiso, sin atreverse a darles importancia especial, están —y no pueden ser más humildes de apariencia—, precisamente en el monte Aguiña, donde en estos días se inaugura la capilla y la estela funeraria en recuerdo del P. Donosti. Son unas pequeñas piedras que dibujan un círculo muy íntimo, muy pequeño, de dos a cinco metros de diámetro y que no tiene nada dentro. Creo se inscriben como señales de carácter arquitectónico y funerario próximo al de los dólmenes. Para nosotros, si este pequeño tipo de cromlech fuese estatua — y lo es— constituiría una de las creaciones más importantes del genio creador del artista de todos los tiempos y una advertencia oportunísima sobre lo que debemos entender por espacio religioso, ahora que esta cuestión central de los problemas de una nueva arquitectura religiosa se discute.

Para nosotros resulta equivocada la posición del arquitecto y del artista que enfocan los problemas del espacio religioso desde lo religioso. Creemos que es ésta una cuestión exclusivamente de naturaleza estética y vamos a comprenderlo inmediatamente, al mismo tiempo que la naturaleza del cromlech y el momento que vive el arte contemporáneo.

Toda obra de arte, o es una actividad de formas ocupando un espacio o es el espacio desocupado. En toda ocupación formal, el espacio aliado al tiempo de la realidad produce la tendencia expresiva, la actividad formal de un arte-mecanismo que considera al hombre como espectador, como sensibilidad receptiva. La naturaleza de la comunicación caracteriza su tendencia particular. Contrariamente, en la obra de arte concebida como desocupación espacial, el espacio se opone al tiempo de la realidad formal, se desarma el mecanismo de la expresión, el espacio se aísla y se hace receptivo. Ahora es el observador quien ha de actuar, que-

dando fuera de la realidad: ¿hacia qué se mueve?, ¿con quién se comunica? Estéticamente, este espacio receptivo que pone al hombre fuera de su realidad temporal, es el espacio religioso. Sólo en los momentos históricos en que se dan de algún modo los caracteres de un arte receptivo, hay espacio religioso desde el arte y, por tanto, verdadera arquitectura religiosa. En cuanto a la posibilidad actual de un verdadero arte religioso, es bien poco lo que podemos adelantar desde las tendencias de un arte de expresión considerado todavía como avanzado y que por diversos intereses y circunstancias se ha impuesto en todo el mundo y gravemente se ha estacionado.

No nos alejemos del cromlech. Antes de completar el dominio de su propia alma con la invención del espacio religioso en el realismo metafísico del cromlech, el artista prehistórico ya ha llevado a término (desde el bisonte-realidad de los techos de Altamira y las paredes de Lascaux), una emocionante toma de posesión de su mundo exterior y visible. Primero, el artista se ocupa de explicar lo que tiene delante de sí, y luego de poner en solución existencial lo inexplicable, lo que ha quedado sin averiguación. Con su primera actitud realiza un arte de comunicación y de expresión temporal hacia el movimiento. Vence su primera soledad, llamémosla vital, enseña a participar a la comunidad de la realidad con una misma y sabia sensibilidad visual. Este arte es un arte concreto, ya sea figurativo o no figurativo. Hoy llamamos también abstracto a un momento semejante que estamos viviendo, un arte concreto y no figurativo sólo en relación con las capas más externas de la figuración. Mientras no cese la tendencia de la creación de espacios exteriores como comunicación, no puede producirse la creación del espacio interno como habitabilidad espiritual, el silencio espacial que define lo abstracto. De otro modo: mientras lo receptivo sea el hombre y no la consistencia espacial de la obra, el arte quedará limitado en lo concreto y el hombre reducido a un papel secundario de espectador. Es el momento actual, de un arte enriquecido como comunicación, como naturaleza, presionando, insistiendo, en la sensibilidad visual, medio dormida del hombre actual, con toda clase de pruebas de tipo formalista (o informalista) y espectacular.

Delante, un día, de uno de estos pequeños cromlechs en el alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. No sería fácil medir mi emoción al usar una estatua que durante tantos siglos no había vuelto a ser utilizada. Coincidió con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos cromlechs. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaban colocadas desde la realidad sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica definida en el espacio. Antes, desde lo figurativo, el cazador mágico del paleolítico sujeta la imagen del animal (el bisonte-historia) en sus pinturas rupestres del interior de su refugio material. Ahora, desde lo abstracto, en este cromlech neolítico, inventa el artista, en el mismo espacio exterior de la realidad, la habitación para su raíz metafísica, la intraestatua —almario— su intrahistoria, que diría Unamuno. El hombre se ha puesto fuera de sí mismo, fuera del tiempo. Solución estética —razón religiosa— de su suprema angustia existencial. (SUSPENSION).

Hoy, el artista dominado por la filosofía existencial, en la línea de Heidegger, se conforma, para solución de su angustia, con reconocerla en su imaginación. Con ella ilustra una explicación del mundo en obras de un racionalismo constructivista y temporal (el concretismo), como ayer expresaba su mundo exterior el hombre prehistórico de Lascaux. O bien expresa el documento interior y directo de su angustia, ante la insuficiencia de la anterior imaginación (el aformalismo), como ayer en Altamira dejó el hombre prehistórico su dramática realidad interior. El artista de hoy aún no se ha propuesto mucho más de lo que ayer se propuso, antes de la creación religiosa del cromlech, el cazador mágico del bisonte-realidad.

El bisonte —el toro—, torpe y primario animal, como el hombre de los períodos concretos del arte, sin capacidad espiritual para reconocer o confesar el miedo existencial, muere sin descubrir antes la muerte. ¿Quién ha dicho que el avestruz es torpe porque esconde la cabeza ante el supremo peligro? Tiene miedo y por esto encuentra solución, pero solución única, espiritual,

fuera de la muerte. Maravilloso y calumniado, metafísico animal, que crea su pequeño cromlech. Tiene alas y no puede volar, como el hombre. El escultor del cromlech abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con Dios.

Sin este cálculo estético de la desocupación del espacio no ha alcanzado el arte nunca su destino espiritual. De la urgencia y acierto de un replanteamiento del arte receptivo en la conciencia del artista actual, depende el desarrollo de un auténtico arte contemporáneo y la misma definición de una nueva arquitectura religiosa. En verdad, que un nuevo arte receptivo sospecho multiplicaría la actividad religiosa del hombre, desde la simple presencia visual y estética de la obra de arte. La finalidad de un arte religioso, desde lo religioso, experimentaría un desplazamiento en el orden social que hoy ocupa, un debilitamiento particular, que no es este el momento de atrevernos a considerar.

Pero el arte religioso, desde la proyección espiritual de la desocupación del espacio, habrá de considerar como objeto de este tratamiento no solamente el espacio interior de la arquitectura, del templo, sino todo espacio —todas las artes son sustantivamente de espacio, son visuales— como el de la música religiosa, y la misma oración y la liturgia. Todos los medios de comunicación (de comunicación con Dios, en el arte religioso), han de ser reducidos a pura receptividad, a silencio espacial. Todo, podemos decir, debe ser reducido a cromlech, a cero como expresión formal. (v. espacio religioso.)

b) EL ARBOL DE GUERNIKA NACE EN EL CROMLECH NEOLITICO

*Al río vivo del Bidasoa, con el recuerdo de Pío Baroja

Relacionamos la creación del cromlech con la formación de los rasgos más íntimos que conserva el vasco en su manera de enfrentarse con la realidad y la vida. Conocemos la dificultad y los peligros de esta clase de afirmaciones. Es de buen tono científico el advertirlo. Ahora deseo únicamente ensayar, exponiéndome, con algunas consideraciones. Ya dejé anotado mi contacto inicial, mi primera intuición, con el cromlech vasco. Ahora me apasionan estas preguntas: cómo ha sido el vasco, si se ha hecho a sí mismo; qué conservamos de lo que hemos hecho, de lo que hemos sido, y si este conocimiento sería oportuno, si nos ayudaría para una nueva toma de conciencia con el mundo contemporáneo, para nuestra resolución en volver a participar, activa y popularmente, en la vida y en el pensamiento actuales.

* En este segundo artículo sobre el cromlech (Extraordinario de EL BIDASOA, Irún junio, 1961) intentamos una ampliación comparada de la intuición estética primera.

Nuestro arte prehistórico es un ejemplo emocionante del proceso cultural por integrar al hombre en la realidad, para darle coherencia humana y política, para naturalizar su vida: contesta a esta pregunta central de la antropología: ¿qué es el hombre? Nuestros historiadores, etnólogos, lingüistas, arqueólogos, examinan lo que ha dejado el vasco, lo que le ha sucedido, lo que nos puede estar sucediendo.

Caro Baroja señala en su *España primitiva y romana* (Ed. Seix y Barral, Barcelona, 1957, pág. 36), sobre las limitaciones de los temas en la investigación, que “de vez en cuando, parecen renovarse más por puras aportaciones de datos que por un cambio radical en los métodos (que sería el que podría traer la verdadera renovación)”. A este respecto es que deseo advertir que, antes que una cuestión de cambio en la metodología, se debería tratar, a mi juicio, de completarla con una técnica objetiva de interpretación estética. Para Paul Rivet, “el etnólogo debe o debería saber todo, estar al corriente de todos los descubrimientos, de todos los adelantos que se realizan en todas las ramas del saber humano”. En otra ocasión en que he citado estas mismas palabras (*Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1952, página 21) comentaba: “La falta de una estética entre las ciencias fundamentales del etnólogo, determinan el carácter vacilante y superficial de muchos de los resultados en la investigación arqueológica. La investigación etnológica y la estética deberían complementarse con la confrontación de sus resultados. Ambas trabajan en dos campos diferentes, no podemos decir que contradictorios, pero en cierto modo debemos considerarlos así. La etnología trabaja en la parte exterior de la estatua, desde lo más lejano en el ámbito personal del intérprete, en las tradiciones lingüísticas y folklóricas, etnográficas en general, hasta la región más superficial de la misma estatua, establecida por sus aspectos representativos. La estética trabaja del otro lado, en los límites reducidos del propio objeto, desde esa parte externa y figurativa en la que se detiene el etnólogo, hasta el interior formal de su estructura. Este método deberá organizar su interrogatorio de modo que la estatua responda siempre, denunciando al hombre espiritual que la fabricó,

la cultura y los propósitos políticos del pueblo que la utilizó y el sitio geográfico con el cual se hizo”.

Para el análisis objetivo que en aquella oportunidad utilicé, fundamos nuestro método en una ecuación existencial como diseño ontológico del ser estético, que posteriormente he ido completando. El acierto experimental que se me podría atribuir como escultor o, por lo menos, la justificación de haber definido una investigación con la escultura que me ha permitido abandonarla, ha sido —resumiendo— ese planteamiento objetivo desde un punto de partida igual a cero, quedándome voluntariamente solo, cartesianamente, con el puro pensamiento de la estatua como extensión y existencia primera. Desde ahí fui rehaciendo el juego mecánico de la expresión en una dinámica cuya ley espiritual se me mostró con toda su evidencia y simplicidad: el proceso artístico inicial es de una poderosa, lenta y creciente comunicabilidad visual, que está en razón directa con el desamparo de la información cultural del hombre, para cambiar (por estar en razón inversa con su sensibilidad perceptiva, de su independencia espiritual que progresivamente va adquiriendo), apagándose la comunicación, desapareciendo rápidamente en un punto final, desmontada y vacía. Es la señal de que la operación constructiva del arte, experimental y culturalmente ha concluido. En mi experiencia personal este cambio se me facilitó (cambio de un arte como ciencia de la naturaleza a un arte como ciencia del espíritu) por una reflexión de la energía estética en el hueco de la estatua como desocupación espacial, que me dejó con un espacio solo y aislado en la mano. Me quedaba sin estatua pero estrenando vida. Obtuve así, recientemente, la intuición del vacío en el cromlech como estatua-cromlech, y en seguida la comprensión del vacío final en la pintura de Velázquez, la del vacío en la tradición artística oriental y la de algunos vacíos, repentinamente, involuntarios, en el arte contemporáneo [51, 43, 60, 53, 50]. *

Ya no puedo creer en el arte como una actividad permanente: es el medio con el que se compromete el artista, en una urgencia existencial, para elaborar una sensibilidad espiritual para la percepción y dominio de la realidad y la vida. Ahora nos explicamos

★ ya impreso el libro, pensé y agrego el Partenón como Arquitectura vacía.

que hindúes y chinos, como los vascos, en miles de años no han tenido arte. Entre sus más remotos recuerdos habrá alguna señal olvidada, como este pequeño cromlech neolítico nuestro, guardando la prueba original del portentoso compromiso cumplido por el artista primitivo.

99 A la concepción clásica del hombre como fuerza espiritual condicionada, pertenece la historia clásica del arte. Una historia bellamente ilustrada en colores, más representativa de las dominaciones que tradicionalmente nos condicionan, políticas, filosóficas, religiosas, que documentación de nuestra personal construcción íntima y de nuestra autonomía existencial. En esa historia clásica trabaja el artista permanente y secundario. Es el ilustrador periodista de relatos y leyendas. El artista del arte por el arte, el decorador que sigue entrando en las casas detrás del albañil y el arquitecto.

100 Contrariamente, el artista en su acción profunda, trabaja en el interior de la estructura misma de la obra, vaciando el formalismo informativo con un realismo metafísico y protector. Es el tratamiento artísticamente negativo, porque procede en una dirección creciente de exclusiones, fenomenológicamente, apartándolo todo hasta el descubrimiento de su independencia subjetiva, del sitio de su conciencia. Ya en esta zona no trabaja normalmente la investigación arqueológica y la etnológica, que no podría reparar suficientemente en el silencio absoluto —ya muy revelador por sí mismo— de un producto como nuestro cromlech, que se nos muestra enteramente vacío. La comprensión del cromlech podremos hallarla antes, con la indagación estética de lo ocurrido desde el paleolítico, y después con la comprobación etnológica de su proyección y presencia en el desarrollo espiritual del hombre y su vida.

A la imaginación descriptiva de la plástica primera de Basondo, Lascaux y Altamira, sucede la elaboración simbólica de los dibujos esquemáticos y las esvásticas que ignorarán la invención del cromlech. El hombre se nos presenta confundido con la realidad y todo el arte paleolítico es un afán ingenuo por aclarar esa dramática confusión, por resistirla, imaginando la separación de aquellas situaciones que le preocupan y dominan. El relato

se va haciendo cada vez menos relato, más contenido simbólico y espiritual. Hasta que se define el cero-cromlech y pasa a la vida aquí como el cero de la noche iluminada para el hombre del neolítico, y se marca y repite en nuestro suelo como ciudad íntima de la persona. En el instinto del vasco nace desde aquí su fondo de naturalidad, de seguridad y confianza frente a la naturaleza, su respuesta espontánea y vital para todo, su aplomo existencial, su sistema de reflejos condicionados en su personalidad por esta su intuición viviente y política del cromlech.

En una primera reflexión sobre esta huella en la formación de nuestro carácter, nos parece hallar en la documentación etnológica una sorprendente unidad en el estilo del comportamiento vasco. Es un estilo puesto en tiempo, contrageométrico, vitalista, espacialmente continuo, fluvial y directo, un estilo naturalizado automáticamente en la conciencia. No, no es esto común en el hombre. Está y es un mismo estilo, que se revela en nuestra tradición popular, tanto para habitar nuestra soledad individual como para convivir políticamente, como para jugar, como para sentir o para pensar; es el mismo que se encuentra en la estructura mental del *bertsolari*, como en el estilo literario de Baroja.

La investigación de nuestra área cultural del cromlech no arriesga ninguna explicación. Peña Basurto (*Reconstitución y catalogación de los cromlechs existentes en Guipúzcoa y sus zonas fronterizas con Navarra*, Munibe, 1960, cuadernos 2 y 3) nos resume que su significado “es uno de los más indescifrables de la prehistoria”, que nuestra región pirenaica es “la más rica estación cromlélica del mundo”, que nuestro cromlech es pequeño, “insignificante”, que “no obedece al deseo de cerrar un recinto, sino de señalarlo simplemente”, que “si fueran importados, resultarían productos degenerados”, por “su escasa monumentalidad”, que “se encuentran emplazados al borde de caminos, en encrucijadas hasta época reciente muy transitadas”. Piensa también que “la arqueología, con el resultado afortunado de metódicas excavaciones, habrá de resolver el difícil y apasionante problema”. Nosotros volvemos a decir que no, que será la interpretación estética la que podrá ayudar a la arqueología. Nos permitimos resumir alguna aclaración: la escasa monumentalidad, no es co-

101

102

pia degenerada de las grandes alineaciones megalíticas de Bretaña, Inglaterra o Irlanda, sino invención de un nuevo concepto monumental a escala humana, para la reflexión íntima de la persona. (Con nuestro proyecto para el concurso internacional de Montevideo, de una conclusión espacialmente desocupada como definición desde lo estético de un espacio religioso de idéntica naturaleza a la de nuestro cromlech, dimos contestación a la pregunta de Giedion: ¿Cuál sería el tipo de monumentalidad que correspondería al arte de nuestro tiempo?) En los grandes cromlechs se proyecta una primera protección colectiva del hombre: es el cromlech-ciudad, el que busca por la integración del hombre en un grupo como en el pueblo ario—, la definición de un hombre, casi un hombre. El nuestro es estatua-cromlech, el acto ideatorio más extraordinario de la creación artística, saber definitivo para la vida, con el que se hace desde el hombre un pueblo, todo un pueblo.

El pueblo vasco como único sobreviviente directo de los pueblos preindoeuropeos, se mantiene todavía en la estructura existencialista de esta cultura nuestra del pequeño cromlech-estatua. Significante y solitario recinto espiritual al que pertenece el descubrimiento trascendental y político de la persona. Es la conclusión que persigue una cultura, que el hombre tome posesión espiritual del mundo, “que el hombre tenga mundo”, que dice Max Scheller, “recogimiento en sí mismo”, “conciencia de sí”. El pequeño cromlech es abastecedor inagotable de nuestra energía civil y religiosa. (En la historia sagrada de otra cultura distante se hablará de la zarza que ardía sin consumirse). El fin de una cultura es esta trágica realidad de Unamuno: “hacerse un alma”. Nos figuramos en el vitalismo filosófico contemporáneo, que es una filosofía desde nosotros, que se replantea la misma situación de desamparo como punto de partida para la misma conclusión en un humanismo trascendente. Esto es filosofía existencialista, con su fenomenología como filosofía fundamental, igual que en nuestra imaginación existencial del pequeño cromlech, como en nuestra metafísica realista.

Cuando Sartre, en 1932, le oye hablar de fenomenología a un amigo suyo que viene de estudiar Husserl, en Berlín, cuenta Si-

mone de Beauvoir, que estaban en un bar y que explicó el amigo señalando su vaso: "Ves, mi camarada, si eres fenomenólogo, puedes hablar de este cóctel, y eso es filosofía". Y comenta la escritora que "Sartre palideció de emoción, o poco menos: eso era exactamente lo que él deseaba desde hacía años: hablar de las cosas, tal cual él las tocaba, y que eso fuera filosofía".

Me animo a afirmar que el cromlech vasco nos da testimonio de un primer humanismo existencialista, con el que hace su entrada en la historia nuestro pueblo. Y que es la primera manifestación de una actitud crítica, fenomenológica, en la historia de los documentos humanos. Xirau, explicando Husserl, hablando de que la conciencia no consiste sino en el hecho mismo de trascenderse, dice —y parece que describe nuestro cromlech—: "No es un recinto cerrado. Es el hecho mismo de hallarse abierto".

El vasco es así, producto de este diseño de un hombre natural, de esta cultura del cromlech pirenaico o microlítico, del cromlech vacío, que es preciso distinguir bien de la cultura del cromlech megalítico. De ambas culturas proceden los pueblos históricos europeos. Los grandes óvalos megalíticos, como el de Stone Henge, en Inglaterra, son ciudad-iglesia, observatorio solar y adoratorio, donde el hombre científicamente aprenderá a ser conducido. Nuestro cromlech microlítico revela una creación mucho más difícil e impresionante. Explicada su pequeña monumentalidad, callada y receptiva, en la que cada uno entra en contacto con su conciencia, no puede sorprendernos la abundancia en toda la región de estas señales sagradas para la conducta y que funcionaron como verdaderos semáforos de la vida social y política. Aún, todavía, hay lugares en que nuestros campesinos, para tomar una decisión justa (concretamente, en un campo comunal de helecho, para su corte y distribución), lo hacen cerca o a la vista de estos cromlechs. Podemos afirmar que el Arbol de Guernica nace en el cromlech neolítico. Para su tratamiento de la vida se preparó entonces el vasco. No hallamos, pues, ningún especial cuidado en la elaboración de lo que podríamos considerar mitología nuestra, nada más que como ilustración ética y popular para la conducta. En la mitología griega hay un cuidadoso ejercicio para el desarrollo artístico de su cultura: el arte preparó al grie-

go para un tratamiento del espíritu. En la tradición indoeuropea la mitología es un espeso recetario industrial por suplir el fracaso de un arte en la definición íntima de la conducta. El tipo de este hombre gregario, de un pueblo como el germano, incómodo existencialmente y agresivo, puede proceder de algún gran cromlech megalítico. (Para la ordenación cronológica de nuestro cromlech consideramos como anteriores o de influencia exterior el ovalado y el redondo con las cuatro piedras destacando los puntos cardinales. Me refiero al redondo y simple, al hablar de nuestra creación cromlech).

Cuando el vasco reproducía en su territorio estos pequeños edificios espirituales de sus cromlechs, en Caldea habían construido la torre de Babel y en Egipto sus pirámides, dos formas monumentales de evasión de la realidad. El vasco ensayaba la suspensión de toda la realidad alrededor de este pequeño círculo de su cromlech, para integrarla en su vida haciéndose un hombre natural. ¿Cómo es este hombre? No me corresponde a mí catalogar los caracteres que pudiéramos considerar como constantes o predominantes en su naturaleza, pero creo que siempre los he resumido bien al hablar de una imaginación práctica del vasco y como uno de los tipos más difíciles y efectivos de imaginación.

Una de las pruebas de esta imaginación práctica es la mezcla natural y desconcertante de lógica y fantasía que aún conservan algunos de nuestros escritores, muy pocos, y artistas, algunos, y muchos de nuestros campesinos.* Pues no es imaginación práctica la que algunos suelen atribuirnos y que no es más que sentimiento práctico, sin imaginación, degenerado y tonto, como el de nuestros navieros bilbaínos y nuestros importantes industriales y hombres públicos. Caro Baroja se ha referido concretamente a la investigación "de las funciones mentales de los campesinos en sí mismas", y escribe: "Es muy difícil hallar los rasgos mentales más desconcertantes del aldeano hasta que no se tiene la suficiente confianza para hablar con él sobre los problemas de la vida espiritual" (*Los vascos*, Ed. Minotauro, Madrid, 1958, página 342). Y cuenta: "el caso extremo que he conocido de persona que no tenía preocupación por ocultar ideas en desacuerdo radical con las que la generalidad profesa (al menos en público),

x ver Nota en 127

es el de un aldeano de Vera..." "Lo que aun en el mismo pueblo otros contaban como fábulas, consejas o cosas acaecidas en el pasado, éste las actualizaba. Así, él en persona había visto convertirse en perro, en gato, en animal, a tal o cual pariente o vecino. Según él, el volar por los aires era algo que tenía lugar con igual frecuencia. Para cambiar de forma o para volar no había más que poseer cierta fuerza particular".

Me animo a contar un caso que aún me parece más extremo como actualización por la conducta de un contenido de la imaginación. Un campesino de Azcoitia, de un apartado caserío (el de Olabezeta, nacido en el de Calparsoro, cercano, pero ya en la misma subida al Izarraitz), conduciendo al atardecer su carro de bueyes en el monte, lo desvió repentinamente fuera del camino, obligando también a apartarse a mi padre, que le acompañaba y que tendría 13 ó 14 años, y que le preguntó por qué lo hacía. Mi abuelo le contestó, sencillamente, que notó que se les echaba encima un gran caballo blanco y para que pasara, que otra vez le había sucedido y que después de haber caminado toda la noche se encontró que estaba en el mismo sitio. Mi padre me explicaba que no creía que le había ocurrido eso exactamente, pero que en esa ocasión había obrado con rapidez y una gran naturalidad, de acuerdo con algo que él había sentido o pensado.

En mi libro, que he citado, sobre el origen de la estatua en la megalítica americana, se llega a conclusiones muy distintas a las establecidas con anterioridad por la investigación etnológica, desde el alemán Preuss, en 1914, al español Pérez de Barradas, en 1936. Fui combatido y particularmente por el investigador español y con un acento personal muy poco científico. Ahora es mi tesis la que defienden los arqueólogos colombianos. El humorismo español, penetrante y culturalmente reaccionario, también hizo sus comentarios, cierta y lógicamente risibles, que ahora quiero de paso recordar, pues descubre en la imaginación científica del libro, esta imaginación sencilla del vasco, de la que estoy orgulloso y agradecido porque algo de ella me ha alcanzado. Acevedo, en *La Codorniz*, afirmó: "Oteiza; de profesión: fabuloso". Enumera alguno de los conceptos que rechazo y comenta: "No le interesa nada más que su tía Candelaria (yo había escrito

esta dedicatoria en la segunda parte del libro: "A mi tía Candelaria, que me contaba de niño historias fantásticas *en las que ella también creía*"). Ahora he subrayado. Y concluyen al dictar mi encarcelamiento (me incluían en su *Cárcel de papel*) que "excepcionalmente me será proporcionado un martillo para que siga mis estudios sobre la biología del hueco".

En la imaginación práctica parece que se sueña la realidad y es porque se la vive, por esto se la reconoce. Es el universo de la subjetividad humana que llama Sartre al humanismo existencialista, en el sentido de que el hombre no está encerrado en sí mismo sino presente siempre en un universo humano. Creo que decía Unamuno que si en nombre de lo racional se suprime lo irracional, se mutila la vida. Y cuando proclamaba con rabia que dejáramos a otros que construyeran la ciencia, no era contra la ciencia, que se pronunciaba Unamuno (no recuerdo sus palabras ahora), nos pedía un esfuerzo para la recuperación de nuestro vitalismo propio, de nuestras personales energías de salvación espiritual (equivalentes a las que imaginamos apagándose de nuestro pequeño cromlech), para nuestro restablecimiento en la existencia.

Conclusiones

c) TRADICION E INTERPRETACION

Interpretación comparada.

Don José Miguel de Barandiarán
señores y queridos amigos

He seguido con un enorme interés los aspectos tratados por mis compañeros en esta reunión. Confieso con sinceridad que no me encuentro con la suficiente concentración personal para desarrollar mi explicación. Mi atención sigue interesada profundamente en lo que se acaba de hablar y está llena de mitologías y de brujas. Pensaba que me sería fácil con mi pequeño sumario-guión-memoria parecido al del *bertsolari*, hacer como él que queda inmóvil y se sumerge en su tema como un nadador de profundidad, en su interior, tocando con su mano los datos, las re-

* De mi intervención (que ahora amplío sobre la versión grabada) en el Homenaje a Barandiarán (Reunión de Ataun, 25 de Febrero, 1962). Se me encomendó el tema de *Cromlechs* y estelas funerarias que utilicé para enfocar observaciones comparadas sobre el estilo vasco e intentar una clasificación de nuestras investigaciones en función de los métodos de interpretación.

laciones, las imágenes, que nos muestra en el desorden (aparente) en que los encuentra. Que nosotros, con una externa costumbre clasicista para entender, creemos que no tiene coherencia, porque no entramos en el tiempo, en el estilo, de esa coherencia. Creí que podría confiar en poderme comunicar así, pero encuentro dificultad en sumergirme en mí, estoy vacilante y pienso: ¿quién puede estar en estos momentos dispuesto a justificar en mí una explicación un tanto así inesperada, ondulante y variable y, que por su misma naturaleza, podría prolongarse? Me parece difícil para mí, en estos momentos, cumplir con mi compromiso con la brevedad que a esta altura de la mañana (que siempre me toca a mí) tanto ustedes como yo deseamos.

En la carta que he tenido el honor de recibir como invitación a este acto, se me participa que hablaré en quinto lugar, que trataré de cromlechs y estelas funerarias y que para ello dispondré de un tiempo indefinido. Me agrada este tono de comunicación sumaráisimo y castrense, esta orden terminante como para un comando de la cultura, de entrar en combate, de tomar una posición. Me recuerda (tiene que recordarme) en este ambiente flotante de brujas, su técnica del-no, el *ezatik* de nuestras brujas. En una leyenda recogida (cómo no?) por nuestro don José Miguel de Barandiarán, se cuenta que en Amorebieta preguntaron a la Dama de Amboto dónde se encontraban las otras brujas compañeras suyas. Contestó que habían ido a Elgóibar. ¿Y para qué? Explicó la Dama de Amboto: *ezaren billa*: buscando el no, la negación, lo que se les quitaba, que vivían de eso que se les quitaba, que se les prohibía, que se les engañaba. Por ejemplo (aclara don José Miguel), en Elgóibar había un pastor que tenía 100 ovejas, pero que había declarado nada más que 90. Las brujas habían ido a por esas 10 que se negaba. Es lo mismo que hoy nos sucede aquí a nosotros. Y si preguntan ¿a qué hemos venido?: hemos venido por nuestra cuenta, como en el cuento de la cuenta que se hacen nuestras brujas: a tratar de recuperar la cultura, la acción por nuestra cultura, que parece que no marcha, que no se nos deja. Don José Miguel creó hace muchos años su laboratorio de etnografía que hoy debiera haberse ya transformado en un Instituto superior de investigación y de enseñanza

para las ciencias antropológicas, pero no ha ocurrido así. También nosotros, más recientemente, con paralela intuición, para el campo de la interpretación artística, estuvimos tratando de fundar un Instituto internacional de investigaciones, un laboratorio de estética comparada, que ya en estos momentos hubiera estado aportando una valiosa ayuda a nuestras investigaciones históricas, prehistóricas y etnológicas en general. Y particularmente para nuestra aportación a la cultura contemporánea, en la que no intervenimos, en la que no se nos cuenta. Creo que en estas reuniones tratamos de esto. Y que estas resoluciones deben extenderse y llegar a los demás. Me he referido en anterior oportunidad a que debemos realizar copias de estas grabaciones para que sean conocidas y discutidas y ampliadas en otros lugares de nuestro país. Y a la puesta en libro que precisarían los temas que aquí desarrollamos. Esta vez la presencia entre nosotros del editor, escritor y amigo, Estornés Lasa y la del impresor de Icharopena, puede significar el paso definitivo para esa posibilidad.

Ya creo que voy a poder entrar en mi tema. Ya voy a salir de la conjunción con nuestras brujas en la que estaba. Todavía necesitaría preguntarme si estas brujas son verdaderamente nuestras. Se ha hecho distinción aquí de dos formas distintas en el comportamiento del vasco. Yo encuentro efectivamente, en el vasco, dos comportamientos, no dos caras, y que podré explicarlo estéticamente, como los dos tipos de hombre, uno posterior a la creación del cromlech y otro anterior. Profundo, interior y para nosotros, el hombre (comportamiento y estilo) del cromlech. Y para los de fuera, el inconcluso y anterior. Son los dos comportamientos, las dos formas de hombre, los dos hombres que aun persisten en cada uno de nosotros. El verdadero, que intentamos descifrar, que precisamos comprender y restablecer, está casi borrado por la forma exterior que hemos debido utilizar obligados a defender el verdadero, el íntimo y personal. Hoy somos más lo que no somos que lo que hemos llegado a ser y aun seguimos siendo. El espíritu latino, con el catolicismo, al intentar colonizarnos espiritualmente, nos han traído las brujas como se puede traer la polilla en un traje. Nosotros las hemos utilizado para hacerlas hablar con las ideas de los demás, desde

nosotros. Tantas veces, ante un animal peligroso, hemos tenido que defendernos metiéndole un palo en la boca para salvar nuestra mano, que casi hemos olvidado dónde empieza y termina la forma, el estilo verdadero, de nuestra mano. Por el examen de los datos que estéticamente hemos debido relacionar indagando en nuestro estilo, en la estructura mental tradicional, quizá sería más correcto preguntarnos si no pensamos de un modo con una mano y de otro distinto con la otra. Y más exactamente: si no es nuestro estilo vasco el juego de una separación combinada: el razonamiento en una mano, la conciencia de algo espiritual y sagrado (quizá el cromlech) para su seguridad (quizá en la mano izquierda). Y su sentimiento para su respuesta libre, para su acción rápida, en la Naturaleza, con la otra mano (en la derecha). Ya entro en mi tema. Dejo esta reflexión (hasta que reaparezca).

110

Ya estamos en los cromlechs y las estelas funerarias. Todos sabemos qué es una estela funeraria pero no, concretamente, qué es un cromlech y menos qué es el pequeño cromlech vacío nuestro. ¿Es un megalito, una construcción funeraria como el dolmen o pertenece por su naturaleza estética a la zona de nuestras creaciones artísticas como Lascaux, Santimamiñe y Altamira?

El hombre pone siempre en un lado su cadáver y en otro su alma. Su cadáver con sus botijos, sus raspadores, sus peines, sus collares, sus bastones de mando, sus medallas, sus condecoraciones, a veces todo su cuerpo en ceniza en ese vaso campaniforme tan extendido por toda la prehistoria. Donde se guarda o recuerda un cadáver es estela funeraria (a veces lo son también ciudades desaparecidas o una casa abandonada, una llama conmemorativa y hasta una bandera). Donde la vida se transmite y prolonga y el alma proyecta su renovación, es en la obra de arte. La frontera entre la naturaleza-mueble de la estela funeraria y la arquitectura espiritual de las construcciones estéticas es inconfundible pero su aproximación muchas veces manifiesta contactos en grados diferentes. La misma muerte al tocarnos la vida nos afecta vitalmente. Si la estela funeraria se halla en un cementerio, afecta vitalmente en un área muy limitada y familiar. Si está en la calle, su proyección es pública y puede alcanzar lo político.

Una llama que aparenta recordar al soldado desconocido, pretende desenterrar viejos patriotismos. La misma bandera de un país, cualquiera, es estela funeraria. Recuerdo, hace poco en Montevideo, que me sometieron a una serie de preguntas para la prensa (con ese cuestionario conocido como de Proust). Una de las preguntas me dio ocasión para referirme a la bandera uruguaya del libertador Artigas. Es una tela rectangular blanca cruzada por una diagonal en rojo que simboliza la libertad. Yo comenté que era una estela funeraria porque estaba ya terminada, cerrada y muerta. Comenté que a esa diagonal debiera faltarle un pedazo, para hacernos comprender a todos que la libertad que se hereda (que se nos quiere hacer creer que hemos heredado entera) no se conserva. Que una bandera, una cultura, un pueblo, un idioma, sólo viven si siempre les está faltando algo que nosotros debemos ir continuamente tratando de completar.

A nuestro cromlech vacío no solamente le falta un pedazo, le falta todo y todo aquello que le falta es realmente lo que tiene, lo que es. Estoy afirmando que es una obra de arte igual a cero. Que existe, afirmo rotundamente, entre las obras de arte, una absolutamente callada y vacía. Afirmación muy atrevida y que implica una serie de cuestiones asimismo muy atrevidas, tanto en el orden previo y necesario, interno, de la comprensión estética, como de su proyección en la conducta de otras investigaciones, de otros intérpretes, en sus relaciones con el arte. Las relaciones entre el investigador de estelas funerarias, ya sea en la arqueología, en la lengua o en el arte, y el intérprete estético no son buenas, no se tratan o apenas han colaborado en una investigación. El arqueólogo, el etnólogo, el lingüista, han creído entender que sus conocimientos artísticos, indefectiblemente pasados (clasicistas) entre nosotros, les era suficiente. Al investigar en una estela funeraria, en un megalito, en un dolmen, la ciencia fundamental, antropológica, es la etnografía, pero al indagar en una obra de arte, la ciencia fundamental es la estética y las demás ciencias se convierten en auxiliares. Como, a su vez, es auxiliar la estética, si por ejemplo se trata de la decoración artística o el tatuaje de un mueble, de una tela, de un hombre o de un botijo.

Ahora quiero pensar que comienza el período serio de las interpretaciones sobre los datos acumulados de nuestro pueblo. Todos sabemos la cantidad de interpretaciones más o menos gratuitas, arriesgadas, literarias, que se han dado a nuestros documentos. El etnógrafo se opone con razón a formular teorías y conclusiones sobre sus materiales. Lo comprende aunque no siempre lo evita. Sabe (casi puede decirse que sabe) que desde la etnología, la arqueología y la lingüística, muy poco es lo que pueden decir y aunque estas ciencias son las únicas que han dicho algo de nosotros, no significa que (solas) puedan decirnos mucho más. El arqueólogo, el prehistoriador y el etnógrafo, al reunir los documentos que pueden servir para reconstruir la vida material y espiritual de nuestros antepasados, pueden acercarse por la etnografía comparada, a revelarnos algo de las condiciones materiales de su vida y también algo (pero casi nada) sobre su realidad espiritual.

Expresó hace años don José Miguel de Barandiarán en su ponencia sobre prehistoria (Oñate, 1918. Primer congreso de estudios vascos): "Así como los restos humanos y objetos hallados en las entrañas de la tierra nos conducen al conocimiento del tipo físico y de la civilización material del hombre prehistórico, de la misma manera el saber popular que conserva los restos de sus creencias nos dará a conocer la mitología y los cultos antiguos y nos ayudará a reconstituir la cultura espiritual de las primeras edades". Es éste un juicio certero pero incompleto. Faltaba esta pregunta: ¿Con qué método o métodos obtendremos esas importantes averiguaciones? Porque ha transcurrido casi medio siglo desde entonces, se han ampliado los documentos, pero se ha profundizado nada en la interpretación. No ha encontrado ni encontrará el etnólogo una carta o memoria que le explique (sí qué hacía materialmente), no que le explique qué pensaba y que hacía espiritualmente. Pero esas cartas, esa memoria, existen y no en el arte aplicado que es lejana resonancia del arte culto (que es donde sí existen) y que casi ni resonancia guarda en la tradición popular más próxima en que presiones de influencias externas obligan a nuestra tradición culta (prehistórica y original) a ocultarse o transformarse. Es imposible obtener revelación espiri-

tual, interpretación estética, de los documentos culturalmente más altos, de nuestra más lejana edad, con medios derivados para la interpretación de un arte distinto al nuestro y posterior. Ya es difícil la interpretación (pero posible) si nos hiciéramos con un método derivado de una verdadera comprensión de nuestro arte prehistórico, si pudiéramos entender que la claridad de nuestro estilo tradicional es distinta de la claridad del estilo tradicional en el arte de los otros pueblos (más modernos) de occidente. Quisiera explicar esta oposición, comparando los estilos de una narración con las formas de seguir el curso de un río:

Hay dos estilos fundamentales y contrarios para seguir el curso de un río: avanzando por la orilla o introduciéndose en la corriente del río. El más atrasado, culturalmente, es el del que va por la orilla. Tiene todavía miedo, se obliga a razonar. Cuenta, mide y se apoya, se asegura en el espacio. Es el estilo moderno (valga la paradoja) en la historia del arte occidente. Tiene dos variantes: el clásico, que no se aparta de la orilla, y el barroco, que se anima a tomar algún atajo, siempre por tierra. Alternando así estas dos formas de caminar se prolongan los clasicismos en Europa, con un arte sin concluir. Estas dos maneras las vemos ya ensayadas en el arte prehistórico europeo, desde Lascaux y Altamira. Pero se llega en el neolítico vasco a una definitiva conclusión: con el cromlech vacío se inaugura un nuevo estilo para la vida y para el arte que se convierte de culto en secundario y popular. En este estilo el hombre se sumerge en el río.

En este estilo ya no se necesita razonar, es libre, temporal, vital, alógico, irreflexivo, improvisador, instantáneo y continuo. Lo encontramos visible en muchas tradiciones vascas y quizá en todas lo podamos desocultar (e interpretar su ocultamiento).

Hoy, porque en el arte contemporáneo (podría explicar esta seguridad mía) se está entrando en una conclusión semejante a nuestro cero-cromlech neolítico final, es por lo que afirmo que es la hora de interpretarnos y de comprendernos. Es la hora de reaccionar con nuestro propio estilo y dejar de estar callados o tartamudeando con un complejo inconcebible de inferioridad creadora y espiritual. Por desconocer nuestro propio valor, nues-

tra propia alma, primitiva en su origen, la primera y la más alta existencial y culturalmente.

La reserva (ni la duda) es ya científica para nosotros. Estamos en la hora de las conclusiones en la interpretación. Nuestro cromlech nos permite pensar que muchas cosas que creíamos muertas pueden comenzar a hablarnos. Porque los mismos muertos cambian de postura, cambian de expresión, cada vez que los vivos cambiamos de pensamiento y renovamos nuestras ideas y nuestros métodos para interrogarles, para mirar. Una época como la actual, nueva culturalmente, es un modo de iluminar desde un ángulo distinto de los anteriores, las cosas del pasado. Ya podríamos adelantar algo sobre los rasgos fundamentales de este hombre del cromlech ni tan remoto ni tan distinto de nosotros y que vive en nuestro verdadero estilo tradicional.

Vamos a describir pues la fisonomía espiritual de este hombre del cromlech vasco. Pasaremos inmediatamente a relacionar su estilo con una serie de documentos que están en nuestra tradición y que simplemente vamos a enumerar. Para terminar con un cuadro sinóptico de nuestros especialistas por su manera personal de mirar estas documentaciones.

113

Para describir las características del vasco original en el neolítico nos basta con unas palabras resumir lo que el cromlech representa en la evolución prehistórica del arte. En dos fases se completa toda evolución en el mundo simbólico del lenguaje. En la primera, el arte busca la explicación del mundo exterior, la expresión artística va creciendo y luego, en su segunda fase, comienza a decrecer, viene de regreso al hombre, buscando su propio conocimiento hasta que entra en un silencio, que si es absoluto como este del cromlech nuestro, significa la toma de conciencia de su propia intimidad. Significa, puede decirse con gran aproximación, que el hombre anterior al cromlech, oprimido por la confusión del mundo exterior, descubre su espíritu y se ampara en esa confianza, transforma sus ideas religiosas, enriquece su idioma y entra en un comportamiento de su vida, natural. Insisto en estos dos comportamientos que este hombre del cromlech neolítico tiene, el suyo que acaba de inaugurar, que entra en for-

mación y el anterior. Con el suyo vive y se guarda, con el otro se muestra a los de fuera y se defiende. Un ejemplo como relación posible entre lo estético y lo religioso y la lengua: El primer documento sobre el nombre vasco de Dios parece datar del siglo 12 (del Códice de Calixto 11, anotado por Picaud), *Urtzi* que significaba firmamento. En mi reflexión corresponde este sentido al hombre del cromlech (a nuestro segundo comportamiento que es el original) y que amplía metafísicamente el primero que sería de mera expresión física y solar, que puede representar la suástica (con sus cuatro rayos, piernas, brazos o martillos o truenos, uno de los dioses o representaciones fuertemente hablantes y figurativas de las fuerzas extrañas en el cielo). Para Bonaparte la voz euskérica *ortzia* es trueno (y él cree que podría relacionarse con la mitología escandinava y teutónica de Thor con su martillo significando el trueno). Lo que a mí me interesa verdaderamente es señalar (contra los que atacan al vascuence y le niegan como Unamuno que posea términos genéricos e ideas religiosas que no provengan de la cultura latina) que *urtzi* es firmamento, con la proyección trascendente y religiosa de Dios y seguramente porque la voz vacío (como el cielo solo, como firmamento y sagrado) es en vasco *uts*, *utsa*, que significa al mismo tiempo que *vacío*, también *puro* ¿como sagrado, como religioso?, en mi interpretación estética del cromlech es indudable que es así, recinto sagrado vacío y puro. Si hubiera relación entre la voz *urtzi* y *uts* corresponde al lingüista esta indagación, digo que le corresponde la indagación, no la aceptación inmediata de una correspondencia o su automática negación, a la luz de los criterios actuales demasiado directos y estrechos, entre nosotros. Lo que con este ejemplo quería destacar es el doble comportamiento que en muchos documentos podemos advertir que el vasco adopta: uno íntimo y altamente espiritual para sí mismo (en el comportamiento-cromlech, *urtzi* significaría, Dios, el firmamento) y otro, anterior al hombre del cromlech, que funcionaría más en consonancia con la mentalidad *bárbara* y exterior (*urtzi* seguiría manteniendo el carácter agresivo y aliado de trueno, de fuerza sobrenatural).

Con el tiempo, obligado el vasco desde la incompreensión exterior, a insistir en su primer comportamiento, su cultura ha de-

bido detenerse, alterarse o involucionar. Al menos, esconderse tanto, su segunda forma de comportamiento-cromlech original, que para desconocerla hoy tenemos que obligarnos a un difícil (pero no imposible) ejercicio de interpretación. En el vasco hay *como una impostura voluntaria* de sí mismo. Yo no intento otra cosa hoy, que manifestar unas intuiciones y un campo más abierto para su examen, desde una ampliación personal de la interpretación del arte en la que vengo trabajando toda mi vida, al lado del escultor. No hay en mí divagación gratuita ninguna. Pero para probarlo, en cada intuición, en cada tesis, en cada afirmación, me veo obligado a mostrar distantes referencias, a veces como demasiado distantes y diversas, para hacer visible la región en que se comprenden con una sola y entera y clara cohesión.

114

Resumo los rasgos espirituales de este hombre del cromlech vasco: acaba este hombre de salir de un arte que se ha cumplido enteramente, quiere esto decir que este hombre ya confía en sí mismo y domina la naturaleza exterior. Este hombre funciona sin angustia frente a los grandes espacios, domina la soledad, no vuelve a tener arte, ya no lo necesita y su sensibilidad artística y religiosa se identifican en un comportamiento ético y natural. Su estilo se hace vital, confiado, libre, personal, temporal y ondulante, como transcurre y sucede (el cambio, el tiempo) en la naturaleza.

La presencia de estos rasgos espirituales, de esta estructura mental que corresponde al vasco del cromlech neolítico, la vamos a hallar como estilo y constante existencial, en todas las manifestaciones y en los órdenes más distintos, de nuestra vida tradicional. Para abreviar, para concluir no voy a enumerar ejemplos, los iremos encontrando en nuestros investigadores, que ahora vamos a intentar clasificar por la manera precisamente con que ellos los han encarado en su investigación.

Ni mi intención ni mis posibilidades pretenden otra cosa que un primer ensayo ahora de agrupar algunos de nuestros investigadores con el objeto exclusivo de ilustrar la necesidad que vengo defendiendo de crear el método apropiado, justo, que nos pueda interpretar. Con 5 grupos nos es suficiente: en el uno: vere-

mos que el investigador voluntariamente no interpreta, en el 2: que la observación inteligente sirve de estímulo para la interpretación, en el 3: que se interpreta pero con un método inapropiado, en el 4: que el investigador reconoce la impropiedad de su método y se sirve sólo de su intuición y en el 5: nos planteamos la posibilidad del método apropiado desde una comprensión estética contemporánea.

1) Don José Miguel de Barandiarán, el gran investigador de nuestra prehistoria, en todas sus aportaciones (arqueológicas, históricas, etnográficas, mitográficas, tolklóricas) es ejemplo de la mayor severidad científica en la recogida y clasificación de los documentos y del máximo escrúpulo para aventurar conclusiones. Rehusa toda interpretación que no pueda ser absolutamente comprobada. No precisa don José Miguel del elogio que yo tampoco podría hacer, no sabría, de su labor gigantesca y solitaria que comentándola Caro Baroja, le hizo lamentarse con estas palabras: "qué ocurrirá el día que nos falte este hombre!". Yo me agrego a esta lamentación, pero ¿por qué esta labor solitaria?, y me hago esta pregunta porque juzgo la soledad en el investigador como el más grave obstáculo para la interpretación no solamente en el propio investigador sino en los demás que en un momento determinado de su madurez teórica, experimental y particular, ha de buscar frozosamente el contacto con los demás. Me encuentro yo en esta situación crítica y hallo excesivamente limitadas, cerradas, zonas de la investigación y que tengo que criticar por su soledad (culpable o no culpable) pero para mí resistente, entorpecedora, enemiga.

Yo he partido para mi hipótesis sobre el cromlech vasco, de mi campo personal en el que teórica y experimentalmente, la evolución estética de un lenguaje concluye en una construcción espiritual y voluntariamente vacía. Antes de afirmar que nuestro pequeño cromlech vacío, no es estela funeraria sino estatua vacía y final, he procedido dentro del arte por un análisis comparado comprobando que sucede así en la vida de los cambios en el arte de otras épocas o que ha estado a punto de suceder, como está ocurriendo en el arte contemporáneo y a mí personalmente ya me pasó.

Un especialista no puede hablar que es más inteligente que otro en su especialidad, pero sí que puede haber llegado antes a su madurez teórica y experimental. Esto se reconoce cuando necesita y busca a los demás, y les tiene que esperar. Yo ahora estoy precisando respuesta, confirmación, en campos que no me pertenecen, a estas preguntas sobre el cromlech vasco:

Si es recinto sagrado y por qué. Si está relacionado con la muerte o con la vida, si hay cadáver dentro o no, o si el cadáver está fuera (muy importante también esta posibilidad) o si el cadáver ha sido puesto después (porque una obra de arte puede haber sido utilizada posteriormente como estela funeraria). Si en los agrupamientos de cromlechs, la construcción ha sido simultánea o se han ido agregando y en qué sucesión temporal. Si el área de nuestro pequeño cromlech, que se define por la densidad de su riqueza y concentración en nuestro país vasco, es indiferente o no (si afecta o no a su distribución en nuestro país) al área dolménica europea.

Para Barandiarán es indudable que se trata de recintos sagrados, de lugares de reunión. ¿Pero es un recuerdo funerario que afecta a los reunidos o es un proyecto político y vital? La tremenda realidad es que nuestra área del pequeño cromlech, única en Europa, está todavía sin explorar. Algunos sondeos (en su interior) nada han descubierto. No se ha concebido que pudieran no estar relacionados con la muerte. Algunos se han dado a opinar que pudieran ser plantas de viviendas de pastor. Pero todavía el vasco se llena de seriedad en la presencia de estas construcciones. Y hay hechos concretos y recientes en que nuestros campesinos se han acercado a ellos para deliberar no sobre la seriedad de la muerte sino para decidir casos de la vida con seriedad de conciencia y para la conducta. No son cementerios, no son dormitorios religiosos sino despertadores de la conciencia en la comunidad.

El arqueólogo advierte muy bien el peligro de hacer literatura a otros investigadores que interpretan sus documentos con impaciencia. Pero llega un momento en que uno no puede seguir esperando más. Hay osadía en el que se impacienta y también en el que hace esperar. Advierte Barandiarán que "la literatura es

aficionada a inventar hipótesis y proposiciones insostenibles". Esto es cierto para la literatura, pero generalmente el especialista entiende por literatura todo aquello que no entra en su especialidad. Y porque yo no ando con literaturas es por lo que exijo para mis hipótesis puntos de sustentación a los especialistas en puntos de sustentación. Cuando se buscan pruebas, cuando se hacen preguntas, es porque ya se tienen contestaciones, y se quiere comprobar.

El arqueólogo cree que los muertos son suyos. Como cree el lingüista que la literatura es suya. El arqueólogo, el prehistoriador, cree que la tierra silenciosa, que las ruinas, que los muertos son suyos. No sospecha que el muerto con el polvo de sus huesos y sus botijos que ha dejado en el megalito funerario nos puede estar mirando desde otro sitio. El arqueólogo si no encuentra cinceles cree que no podemos hablar de estatuas: vive un mundo de silencio pero no sospecha que hay estatuas que miran y que hablan con el silencio. El lingüista también si no encuentra cinceles dentro de una palabra, cree que no existe la palabra estatua. Que si no dice Dios como en un diccionario (casi siempre de una traducción latina) no tiene ideas religiosas. Que si el muerto no decía árbol, no sabía qué era un árbol. Que si no decía Luisa o Josefina, no sabía qué era una mujer. Como si porque hoy un ataúd ha sido puesto en órbita, un muerto ha sido puesto en el espacio (por el país que sea), un arqueólogo desde fuera descubriera nuestro tiempo como una estela funeraria.

Una firme actitud científica puede, por su situación solitaria, incurrir fácilmente en lo gratuito o literario. El prehistoriador y el arqueólogo (como el lingüista), pueden equivocarse manejando criterios artísticos que han creído eran ya fijos y que ya han sido superados. Por ejemplo, no es hoy lícita esta afirmación sobre nuestros documentos artísticos de la prehistoria: "El oso de las cavernas se extingue en el magdaleniense, siguiendo luego la técnica de esquematismos propia de las culturas decadentes". Porque nunca declina la capacidad creadora del artista sino que cambian las necesidades espirituales y su servicio se transforma. No existen estilos decadentes. Las técnicas esquemáticas siguen al realismo de la pintura magdaleniense donde no se sabe que el

vasco aquí lo ha concluído en el neolítico con su estatua-vacía-cromlech. El concepto clasicista del arte como progresivo perfeccionamiento, ya no sirve. El arte no es perfeccionamiento artístico sino proyección significativa, simbólica y trascendental para la vida. Y busca siempre concluir aunque parezca que nunca se detiene (que es cuando no sabe concluir y no puede detenerse).

Hoy el arte se está silenciando y no hace mucho gritaba el artista desde el cubismo como gritaba en el magdaleniense el pintor del bisonte. Por esto tampoco puede afirmar el arqueólogo que la desaparición de los esqueletos del reno, del oso y del bisonte, coincide con su desaparición en las pinturas rupestres. Antes de la desaparición del bisonte pueden haberse extinguido sus representaciones por el artista. O pueden haber continuado mucho después. Cuando las mismas estatuas desaparecen, puede seguir trabajando el escultor de otra manera menos visible que la anterior. Entonces al artista hay que buscarlo en otros documentos pues le ocurre como al caminante cuyas huellas se pierden en la orilla de un río, que puede desaparecer en el río o reaparecer en la otra orilla. Como sucede con los caballos del solutrense que un día desaparecen ante la mirada del arqueólogo, ante los ojos del prehistoriador y luego 5.000 años después reaparecen en las paredes del artista magdaleniense. ¿Cuáles son las pruebas que deja este escultor sin estatuas aparentes o aquel pintor sin caballos (en la pared) en aquel período de vida tan ancho el río como un océano o tan repentino como una feliz decisión? (ver SOLUTRE, CABALLOS EN y SOLUTRENSE).

Otras veces el historiador, fiándose en ese tipo de ideas que en el arte se tienen como ciertas y permanentes (y que se tienen que renovar) se deja desviar, en su comentario, de la verdad. Se ha escrito entre nosotros "que el pueblo vasco ha sentido horror al vacío y a las superficies lisas" y esto que puede decirse para justificar (y sólo en parte) la actividad de los pueblos para llenar los espacios vacíos y para decorar, puede negarse a nuestro pueblo, excepcionalmente y a favor de su tradición espiritual. Pues la angustia existencial que se identifica con el horror al vacío, es objeto fundamental que se trate en el arte de neutralizar, de solucionar. El tipo de hombre anterior al cromlech (el agorámaco) es

el que siente ese horror al vacío y que precisamente en su cromlech concluye el vasco por curarse estética, religiosa y políticamente. Es clarísimo el desinterés posterior en el pueblo vasco por el arte. Pero seguimos creyendo que los pueblos más artistas por su actividad, son los mejor constituidos espiritualmente y es todo lo contrario. Cuando el prehistoriador catalán Pericot habla de las relaciones y diferencias entre los objetos encontrados en los dólmenes catalanes y vascos del Pirineo ("Los sepulcros megalíticos catalanes y la cultura pirenaica", Barcelona, 1950), se le nota la gran ilusión que le produce la mayor riqueza artística de las decoraciones que encuentra en los de su país. Por el contrario, nosotros los vascos debemos pensar con mayor satisfacción en la importancia de la aparente pobreza de nuestra aplicación artística secundaria. Debemos relacionar mejor los documentos que encontramos, antes que con los objetos semejantes de los demás, con la naturaleza espiritual de nuestro cromlech, donde el hombre crea y domina una nueva mentalidad. (Así, por ejemplo, el collar que no es collar, es un collar sagrado, cuyas cuentas no pasan del número de piedras con que se describe un pequeño cromlech ¿de dónde viene su carácter de sagrado? ¿De dónde puede venir que vacío y puro signifique lo mismo que quiere decir cromlech? ¿De dónde le viene al vasco esa capacidad la mayor en el hombre actual para estar solo, vivir solo (aguantar, que diría Nietzsche, como comprobación de espiritualidad) frente a la soledad natural? Y al decir esto no sólo pienso en los pastores vascos que Norteamérica prefiere porque sabe que dominan mejor que otros la soledad. Pienso en la confianza en sí mismo del vasco, en las características no espaciales y racionales sino subjetivas y temporales de su estilo natural, de su ética natural, de su imaginación natural, de su humanismo natural, de su filosofía natural, que proceden de esa identificación estética de lo religioso y lo vacío, en la creación-cromlech del neolítico.

120

2) Telesforo de Aranzadi, observando en el bulevar de San Sebastián durante los conciertos de la Banda Municipal de música, a las muchachas que con el niño en brazos escuchaban, reconocía a la muchacha vasca en que levantaba el niño, aislán-

121

dole en el aire, mientras la que no era vasca lo abrazaba (Humboldt en 1801, al ver en nuestro país por vez primera bailar al hombre acompañado de la mujer el fandango, dictamina de inmediato que ese baile no es de origen vasco) Aranzadi explica que la costumbre en el vasco de aislar su casa, no se debe a insociabilidad de su carácter sino a la confianza que tiene en sí mismo. Nosotros estamos intentando explicar el origen de esta confianza en sí mismo. Aranzadi, verdadero orientador y maestro en las disciplinas en las que hoy es maestro Barandiarán, representa sin embargo, a nuestro juicio, un verdadero puente entre el escrúpulo crítico, la retención en Barandiarán para adelantar una interpretación, y la investigación comprometida en analizar y proporcionar conclusiones. Aranzadi, observador extraordinario, de feliz impaciencia, señala, enjuicia, planea, compara, reacciona ante todo y con todos, con enorme rapidez. Siento por este hombre que no he conocido, entre todos nuestros investigadores, una atracción honda y particular.

122 Recuerdo cuando él cuenta que estando en el Museo de Bilbao mostrando el viejo *carro vasco chillón* a unos ingenieros alemanes, éstos instintivamente se echaron al suelo para buscar en la composición y montaje del eje la causa mecánica de ese chirrido que Aranzadi asegura que canta y que su canto encanta a nuestros campesinos y que ellos creen que también encanta a los propios bueyes y animales. Por esto propone Aranzadi que se llame a nuestro carro chillón o chirriante, *carro que canta*. Estoy viendo en esta ocasión a Aranzadi, con esas dos estaturas que él mismo decía que tenía, levantado no sobre su bota más alta, sino totalmente erguido con su triple y enorme estatura espiritual, relacionando el canto con el hombre y mirando sobre los alemanes caídos como casi siempre en su terco afán técnico de objetividad.

Nosotros al recoger esta preciosa observación de Aranzadi podemos explicar con la más breve y directa claridad el objeto de nuestra indagación. Nosotros estamos preguntando por qué encanta al vasco, por qué *es canto* este chirrido de nuestro viejo carro. Cómo la estructura de este canto natural responde a la estructura mental del vasco cuyo origen hemos visto en el tipo cultural del hombre-cromlech. Cómo está en la misma relación es-

tructural con el estilo tradicional de nuestros gustos, nuestras costumbres, nuestros comportamientos, nuestros juegos, nuestras inclinaciones. Si sabemos cómo es fundamentalmente el hombre espiritual que sale del cromlech, tenemos que reconocer que hay un estilo de interpretación estética que le corresponde. Tenemos que comprender que relacionaremos el estilo que se produce con ese canto y el estilo en que canta y procede y piensa poéticamente nuestro *bertsolari* y el estilo de todo aquello que en nuestra historia y en nuestra vida no llegamos a comprender con otros estilos válidos para la interpretación de otras cosas y de otros pueblos, de otras culturas.

3) Cultura latina (religión, idiomas, arte, estilo) es la historia moderna de los pueblos en íntimo contacto con el nuestro. También es nuestra historia, pero nosotros estamos dentro, tenemos dos almas (dos historias, 2 culturas vivas) y aunque sólo creamos viva la última, su historia no se explica con ella sola si no contamos con nuestro íntimo estilo (intra-historia) que no se ha borrado todavía. Cuando Manuel de Lekuona enjuicia la poética tradicional vasca, me parece percibir en su esfuerzo un interno pesar, un descontento, del resultado. Lekuona es, a mi juicio, el más importante y serio investigador aplicado entre nosotros a la interpretación de nuestra historia literaria. Porque ha expuesto con claridad ejemplar un método y lo ha aplicado con todo rigor. Porque para realizar su trabajo ha obrado científicamente en su investigación: ha preparado primero el método (1918: "La métrica vasca") y luego lo ha ampliado y desarrollado (1935: "Literatura oral euskérica"). Porque nadie ha podido repetir esta conducta crítica ejemplar, lo que quiere decir que posteriores historias de nuestra literatura, han seguido sus mismas ideas sin representar en nuestra investigación ningún cambio o renovación que estéticamente las justifique. Porque el análisis abordado por Lekuona frontalmente de nuestro bersolari, es afrontar el análisis clave de nuestro estilo para todas las formas de nuestra cultura artística y literaria.

El único error en Lekuona es que para desentrañar el secreto espiritual de nuestro estilo vasco (de nuestra alma primera) ha

utilizado el método clásico y latino de la segunda alma cultural que nos queda por fuera, y quizá en el *bertsolari* ni siquiera le toca. Lekuona no descubre la identificación absoluta entre lo que cuenta el *bertsolari* y la manera de contarle, esto es, el estilo precisamente vasco del poeta. Por no descubrirlo, porque no puede descubrirlo desde el estilo latino de comprensión que utiliza, es por lo que le parece nuestro estilo incoherente, de arte menor, separado de un verdadero propósito creador (del asunto) al que sirve para decorar, para acompañar y que precisa saber cuál es (el asunto) para comprender nuestra poesía que así queda incomprendida, desvalorizada, como juego de poeta acompañante, retocador, decorador. Escribe Lekuona: "...resulta tan exacta esta comparación entre la poesía *sin asunto* y la *decoración* en las artes plásticas, que aun la aplicación que se hace de ambas, es idéntica. La decoración tiene por objeto principalmente realzar los asuntos, por lo que con frecuencia acompaña a la pintura y escultura de asunto. De igual modo la poesía puramente rítmica y colorista de que venimos hablando, casi siempre se nos presenta realzando alguna letra de carácter significativo, alguna letra que se entiende" (Como ejemplo cita la canción *Donostia'ko gaztelupeko* a la que nos referiremos en seguida como ilustración para nosotros de lo contrario).

Antes hemos visto qué injustamente (con esta misma incompreensión estética) se ha mezclado y confundido el genio creador vasco, para explicarlo de mala manera, con la actividad secundaria de una voluntad (que no tenemos) para llenar los espacios libres decorativamente. Por última vez insistimos rotundamente: el vasco *vive* los espacios libres, nunca llena espacios y cuando hace algo artísticamente lo hace recorriendo el tiempo. Otra vez: no hay arte con asunto y arte sin asunto, esta vieja clasificación no sirve. El arte decorativo, el arte sin asunto, no es asunto del arte. Interesa al investigador para descubrir en él el estilo cultural y estético del pueblo, del hombre, que lo hace. Si buscamos interpretar el arte de nuestro pueblo, busquemos con cuál de sus dos almas lo ha hecho. Es fácil: es además hoy, las dos únicas formas de hacerlo (y las dos formas distintas, los dos estilos, de comprenderlo): Si la coherencia se nos da por trata-

miento espacial, visual, objetivo, del asunto, es una obra de arte dentro de la tradición clasicista y latina (el artista sigue dentro del arte trabajando una sensibilidad para la vida): es el caso de la poesía castellana. Pero si la coherencia se nos da por tratamiento temporal, auditivo, subjetivo, del asunto, es una obra de arte dentro de la tradición vasca (el artista ya no está dentro del arte, obtuvo su conclusión artística y ahora su estilo es que lo hace desde la vida): este es el asunto, la claridad, la coherencia, del *bertsolari*, muy mal llamado *bertsolari*, porque su poesía no viene del verso, más viene del canto y no es canto tampoco, es canto espiritual, voz interior, tiempo interior, tiempo mental. Nuestro *bertsolari* es en su aislamiento popular y cultural, la especie de hombre más alta y espiritual de nuestro país, la revelación más pura y coherente de nuestra íntima verdad cultural.

La poesía y la literatura en los momentos actuales (que es preciso conocer, si queremos un poco más de comprensión para nuestro estilo) está desbordando y concluyendo la larga tradición latina de ese tipo superficial de coherencia que nos empeñamos en buscar en nuestro estilo. Todo el arte contemporáneo está entrando en ese silencio-cromlech, en una imaginación interior que es el tipo de nuestra coherencia desde el dominio complejo del hombre. El que no se disponga a vivir en esta coherencia espiritual nueva, le resultará incoherente lo verdadero del mundo actual y lo más viejo y verdadero del estilo nuestro.

Lekuona analiza el verso y el canto de nuestro *bertsolari*, con un amor sin límites, pero se le escapa su poesía culta, su estilo. También se le escapa a Michelena, que escribe: "los *bertsolaris* mantienen una capacidad creadora que tiene más que ver con el verso que con la poesía en sentido estricto". Esto es así en apariencia, pues sucede así en la degeneración del *bertsolari* en circunstancias que es preciso señalar qué las señale el crítico historiador, para ahondar en el análisis de su estilo. No hace esto Michelena, aunque excusa al *bertsolari*: "La actividad de los *bertsolaris* —dice— no tiene en rigor finalidad estética, por lo que difícilmente pueden ser acusados de no haber hecho algo que nunca se han propuesto hacer". Yo por mi parte no admito esta excusa porque ni el *bertsolari* ni ningún artista vasco, cuando se

producen dentro de su estilo tradicional, precisan de un propósito estético para obtener resultado estético, para revelar su tradición estética*. Yo he dejado la escultura cuando he aprendido a que me salga sin proponérmelo. Es cuando he descubierto mi propia tradición, mi estilo espiritual no desde el artista sino desde el hombre. Esto es lo que hay que descubrir en nuestro *bertsolari*, su estilo no por lo que se propone, sino por lo que le sale. Y en todo *bertsolari* hay algo que le sale si no, no le saldría nada.

126

Lekuona insiste muy bien comparando la estrofa del poeta castellano con la del vasco, pero no logra descubrir la estructura del ritmo poético vasco porque reflexiona con una sola preceptiva, la latina del poeta castellano. Nos va a permitir Lekuona que ensayemos acompañarle unos momentos desde la zona marcada en nuestras consideraciones. En la estrofa castellana el poeta se compromete a no repetir la palabra que finaliza un verso pero sí puede emplearla en el interior de la estrofa, pero el vasco ni en el interior de la estrofa la vuelve a emplear, como señala muy bien Lekuona y lo relaciona con la estructura distinta de la palabra en vasco y en castellano: (y el idioma revela el estilo distinto de pensar) el acento uno y dominante sobre otros (diferente jerarquía en el acento castellano) no existe en el idioma llano, interno y movedizo, del vasco, que el mismo Lekuona compara, en oposición al castellano, con el sistema democrático y horizontal.

127

Estamos comprendiendo por qué no se repite en vasco la palabra final del verso ni en el interior de la estrofa: es que no la vuelve a encontrar porque su forma de caminar la estrofa, de recorrerla, de narrar, es distinta. Si comparamos la estrofa (el poema) con una ciudad que el poeta se compromete a contar, el castellano la camina por encima guiándose por el orden y la medida de sus calles, asegurando visual y espacialmente lo que dice. Emplea una lógica distinta el vasco, pues la cuenta con su oído mental, ve con la memoria de su oído, se sumerge confiado y libre

* En algún lugar (29) me refiero a que mientras el Quijote actúa porque sabe lo que quiere, el Vizcaino actúa sin necesidad de saberlo. Otro ejemplo de comportamiento irracional y natural, sin propósito aparente: (106) Ver imaginación práctica del vasco. v. Nota en 29

en el río de su estilo temporal, su respiración (su respiración rítmica, como observará luego el P. Donosti) es diferente. La coherente claridad del castellano es una coherencia visual y más primitiva que la del vasco. Desde la estrofa castellana no parece coherente y es mucho más profunda su claridad. La claridad latina y visual pertenece a la fase expresiva más primitiva, a la estéticamente anterior a la del cromlech, que es la del estilo tradicional nuestro. Acostumbramos a atribuir una mentalidad mágica a las culturas primitivas como si fuese una especie preparatoria para el razonamiento, sin darnos cuenta que es al revés: mentalidad mágica se produce siempre al final, superando el razonamiento de la expresión. El arte occidental ha estado repitiendo la primera etapa de la expresión: es por esto una historia la más profana en el arte, la menos íntima, religiosa y espiritual. No pueden compararse las culturas, situando una después de la otra y subestimando así como más primitiva la anterior, pues estructuralmente sufren las mismas transformaciones, se rigen por una misma ley de los cambios que es en la que hay que establecer la relación comparativa. El concepto-cromlech es el último *no* que da el vasco a su estilo anterior, de expresión acentuada y visual (la del poeta en la estrofa castellana) para entrar en la mentalidad mágica que significará nuestra tradición (en la misma que está entrando ahora el arte contemporáneo) que es una imaginación mental, receptora, no expresiva, no hablante, en que el asunto parece apagarse, en que se entra en otra claridad (que no es directa y de lógica refleja) y el asunto parece no llegarnos con física precisión, se reparte monótono, metafísico, silencioso, lejano (como es el mundo de la memoria) con esa distinta claridad de la luz polarizada, auditiva, receptiva y lunar.

Este estilo poético está en la estructura misma del idioma vasco, estilo largo fluvial, empalmado, continuo, movedizo, sinusoidal, que recorriendo la estrofa de manera distinta al poeta castellano (y esto lo advierte y señala bien Lekuona), caminando distinto, llega al mismo tiempo al final. Pero esto le ha permitido al poeta vasco tocar más cosas y hasta decir otras, lo que hace discontinuo el asunto y parece restarle coherencia, (y es otro tipo de coherencia más compleja pero de mucho mayor claridad).

Hace unos momentos nos referíamos a un ejemplo que cita Lekuona de poesía vasca incoherente por carecer de asunto: es este canto vasco:

*Donostia'ko gaztelupeko
sagarduaren gozua...!*

(El poeta está pensando que debajo del castillo está bebiendo sidra)

*Antxen edaten ari nintzala
autsi zitzaidan basua...
eta krixkitin-kraxkitin...
arrosa, krabelin...
basua kristalezkua.*

(que es voz onomatopéyica de vaso roto)

¡Qué sabrosa la sidra
debajo del castillo de San Sebastián!
Estando yo allí bebiendo,
se me rompió un vaso...
y *krixkitin-kraxkitin...*
la rosa, clavel...
un vaso de cristal.

Entendamos que el poeta vasco, en el sitio concreto que frecuenta con sus amigos en la sidrería, en la parte vieja de San Sebastián, al pie del monte en que está el castillo, y con la imagen corriente y concreta de un vaso que se rompe, está contando desde su tiempo mental, algo que a él le ha sucedido en algún amor suyo. ¿Es que se pueden decir ciertas cosas de la realidad, de la vital intimidad, de un modo tan poéticamente claro y delicado?

Escuchemos también con atención este pequeño (por su dimensión espacial) relato que el poeta hace de un viaje al santuario de Aránzazu y que lo traduce Lekuona como ejemplo en que la movilidad rítmica del pensamiento es mayor y también la incoherencia (dice) entre sus partes:

- 1 Es el día de la Virgen y cantamos un cantar; yo cantaré un cantar, pero escuchadme, gentes, con benevolencia,
- 2 largo es el camino de Aránzazu, largo y cuesta arriba; de piedras labradas está hecho el camino del Paraíso,

- 3 buena es la piedra labrada, pero mejor el acero fino, de oro
rojo está hecho un trono en el Paraíso,
4 sentada en aquella silla está la Señora Madre Virgen... bien
quisiera la Virgen que estuviera como ella su Hijo,
5 en limpio seno lo tuvo durante nueve meses; acabados los
nueve meses, nació la noche de Nochebuena,
6 salvó a todo el mundo la mañana de Navidad; a todo el
mundo salvó la mañana de Navidad,
7 lució una estrella nueva y avancé en el camino; a su luz an-
duve en el camino de Aránzazu,
8 topé en el camino con la Señora Madre y su Hijo; entrambos
me dieron buenos consejos,
9 que sea bueno y humilde mientras viva en el mundo que
luego no me pesará cuando vaya de aquí,
10 derramó mucha sangre, descalzo en el suelo... Hijo mío: ten
estos zapatos; cálzatelos en los pies,
11 váyase, Señora Madre, mientras voy así; que yo he de reci-
bir muerte en el monte del Calvario,
12 en el monte del Calvario y en una dura cruz; yo he de reci-
bir muerte en una dura cruz.

En la poesía y música actuales, en el estilo en el que ha entrado el arte contemporáneo, el orden cronológico y gramatical es sustituido por una sintaxis de sentido, que es el que establece la unidad rítmica y la lógica interna del poema vasco. La incoherencia lógica, tan frecuente en nuestra poesía es el signo de su madurez intelectual. Primero el *bertsolari* piensa el final en donde ha de desembocar el río de su memoria y se sumerge en su imaginación interior dejándose llevar. La rima y la distancia espacial no tienen el mismo sentido que para el poeta castellano, son meras señales o anotaciones que mira de lejos cuando reaparece en la superficie para respirar. Vive su poesía como acción vital. No emplea la sílaba como unidad geométrica de extensión, sino como mancha-tiempo, cuántica y móvil, que alarga o prolonga por conveniencia del movimiento, lo que les priva del acento que el castellano mantiene, lo que las hace de una suavidad que (como señala Azkue) los idiomas modernos no tienen. Este es un

hermoso problema para el poeta y escritor vasco en castellano: un hombre con un estilo hecho, empleando un idioma de un hombre sin hacer. Se ha criticado a Unamuno como filósofo por su estilo de pensar desde la vida, zigzagueante, rápido, imprevisto y cambiante. Por la misma razón se ha negado estilo a Baroja y él ha contestado a su estilo: “¿Cómo no voy a tener estilo si trato de expresarme con el máximun de rapidez?” En la vida corriente se nos presenta constantemente el mismo problema. Siempre recuerdo la sonrisa de mi padre cuando mi madre le hacía (siempre) la misma corrección: “*Joshé*, no se dice *la paragua* —esa es concordancia vasca— di *el paraguas* ¿cuándo vas a aprender?” Pero mi padre no quería aprender. Hablaba el inglés y el francés, comprendo que no muy correctamente, pues el castellano nunca se esforzó en mejorarlo tampoco. Siempre insistía con mi madre: “Carmen: *la-paragua*” con la misma sonrisa, que quería decir que se afirmaba en una evidencia interior que no estaba dispuesto a forzar, evidencia poética que contiene el idioma vasco en su misma estructura, que hace cuando se habla que al mismo tiempo se escuche el rumor, la presencia, el estilo, de un *bertsolari* que camina dentro. Cuando el *bertsolari* dice una palabra ya su sentido está dado desde otra, cuando señala una cosa ya está su atención en otra. Si mi padre ponía el *la* en paraguas, podía estar interiormente pensando en la lluvia. La concordancia en el estilo vasco no es lógico-gramatical, no es de contacto espacial, sino de posición, siléptica, topológica, de situación intencional, de sentido, de tiempo psicológico,* de poeta entero y en libertad.

* Estornés Lasa, cuando leyó mis cuartillas para su Colección Azkue, me hizo observaciones interesantes que he ido situando en los lugares que correspondía. «Al hablar que la concordancia en el estilo vasco no es lógico-gramatical (me escribe) le doy este dato tomado de P. Lafitte: *La construction de la phrase est tout un monde: car á coté de la syntaxe logique, nous avons en basque une «syntaxe affective» aux regles assez complexes. Sans entrer dans ce labyrinthe, disons que le basque pense souvent au négatif des langues romanes.*

Y cita esta frase:

Le bon-heur est la seule chose que nous puis-sions donner sans l'avoir

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Izan gabe eman dezake-gu -n gauza bakharr -a da zori-on -a

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Aquí tiene su capicúa completo (comenta Estornés) en la sucesión de dos mentalidades...»

Yo creo que cuanto más fuerte es la presencia del *bertsolari* en el idioma, es más evidente la dificultad para emplear correctamente un idioma distinto al vasco. Se comprueba cuando un auténtico *bertsolari* escribe en castellano. En cualquier crónica de Basarri se advierte en seguida la fluidez y ligereza con que camina, en frases cortas en las que nunca falta la expresión, el adjetivo, la palabra que le viene y que la confianza del *bertsolari* admite, pero dentro de la coherencia castellana, sin relación interior con otras posiciones, queda en la superficie, sobrante, inútil, muerta. Si varios amigos celebran una cena, el *bertsolari* dirá que "en el acreditado restaurante Chomin". El término *acreditado* cae como un pez vivo en el agua quieta de la frase. La polivalencia poética de la palabra revela su verdadero sentido en la coherencia, en el contexto serial del relato. Pero al dejarla en su objetividad monovalente, se convierte en retórica (es innecesaria) en castellano. El estilo, oblicuo u ondulante del *bertsolari* no puede traducirse en línea recta. El ángulo recto, el razonamiento geométrico, el poeta que cuenta las sílabas con los dedos, son coherencia lógica, de medida, de inseguridad ante la naturaleza, con los ojos abiertos siempre, que hace que todas las artes sean espaciales, de medida visual, en la tradición latina. En el vasco el arte le vuelve a la naturaleza, su estilo es como ella, sentimiento y libertad. En la tradición latina visualmente se puede solo ver, en la tradición vasca visualmente se puede oír, se puede confiar en la naturaleza, se puede cerrar los ojos* sumergirse en uno mismo para ver más, con un estilo confiado, libre, temporal. Con la comprensión visual del silencio-cromlech, el estilo vasco se identifica con el de la naturaleza exterior, en cuya voz, en cuyo canto, podemos reconocer hoy el canto que conduce el monólogo interior del *bertsolari* lo mismo que el comportamiento como de río, como de canción natural, que está en nuestra vida y en nuestras tradiciones.

Nos podemos explicar así por qué el chirrido del *carro que canta* encanta a nuestros aldeanos. Nuestro tradicional *irrintzi* se

* El cromlech pone ante nuestros ojos abiertos, aquello que hemos aprendido a ver cuando cerramos los ojos. Cerrar los ojos, es suspensión espiritual, se borra la expresión, se desocupa el espacio, convirtiéndolo en sitio receptivo para actividad de la conciencia, en espacio-iglesia.

explica lo mismo si lo relacionamos con el relincho del caballo o (quizá resulte más exacto) con el chillido de su viejo carro que canta, cuando el aldeano no tiene su carro. Cuando en la pequeña aldea guipuzcoana de Artikutza (que no tiene cementerio) se conduce el muerto ocho kilómetros (hasta la próxima aldea de Goizueta), se acostumbra a no rectificar el último camino que se ha seguido y que puede haber variado por un motivo natural, supongamos porque las lluvias habían borrado el camino por un corrimiento de tierras. (El comportamiento de un río es este mismo sentimiento rítmico de lo natural en lo religioso)

Es el estilo que garantiza al vasco en todo momento su libertad. El vasco mira, piensa, en silencio, mientras camina, sin detenerse, dentro del estilo, como de río, de su canto natural. Como el río que ante un obstáculo no precisa reflexionar y le da vuelta y prosigue sin detenerse. Es un comportamiento andante, continuo, libre, natural. Con la preceptiva latina, en cambio, el poeta castellano marca el paso silábicamente, hace ruido en la palabra como el que canta en la noche para vencer su miedo y guiarse, acompañarse en la soledad.

La *txalaparta* es un ritmo primitivo, ritual, que aun se conserva, casi perdido, en algún lugar guipuzcoano, que sirve para avisar en el campo que ya ha concluido la elaboración de la sidra en ese determinado lugar. Con unos tablones aislados del suelo, horizontalmente, se produce por percusión un canto compuesto de dos voces, de dos líneas rítmicas (una regular y la otra libre), más exactamente, es un canto (regular) descompuesto y dominado por un contracanto. No es el tam-tam de pueblos culturalmente primitivos, ni las combinaciones más modernas (sólo en apariencia más libre y menos geométrica) de ese tipo de ritmo, en el que sustantivamente se juega con repeticiones por las que se produce, en el actor y en el oyente, frente a la Naturaleza, un estado obsesionante, que hace al hombre entrar en trance, le obliga a transformarse. El vasco, en cambio, es un hombre ya transformado (desde el cromlech) y su acción rítmica no es en contra la Naturaleza, ni él entra en su canto, lo produce. Es todo lo contrario de aquel salirse de sí mismo: es un ensimismarse. No es un tam-tam el de nuestra txalaparta, es un *txu-khum, txu-khum*

(abierto y dirigido al hombre, no a la Naturaleza) (al oído del hombre) que una de las dos voces describe como el sitio fijo (antinatural) de un río, para que la otra voz lo empuje, lo descoloque, lo obstaculice, lo desvíe, lo realice. Por esto encontraremos siempre en nuestro estilo un sentimiento movedizo e inestable, de cosa viva, suelta y libre. Su estructura es constante: siempre es el mismo juego de un hombre que lleva en la mano izquierda la regla y con la otra mano libre es con la que domina, con la que se pronuncia, con la que juega. En la txalaparta, la mano izquierda es el que canta y pone una regla, una extensión, una medida, y la derecha (el contracanto) es el que trabaja por su libertad y lo vuelve a la Naturaleza. Es la relación espiritual entre algo encerrado y sagrado (el cromlech) (la mano izquierda) para su confianza y su respuesta libre (la mano derecha) (la vida) en la Naturaleza. [56 y 65]

Lo mismo que un frontón, en nuestro juego de pelota, con su pared izquierda [59]. Lo mismo cuando nuestro campesino unce primero el yugo a los bueyes (la mano izquierda) y luego unce el carro a los bueyes (el canto del carro, a la derecha), al revés (como observa Aranzadi) de lo que hace el castellano que primero unce el carro a los bueyes y luego les pone el yugo. Lo mismo cuando el muerto de Artikutza (la mano izquierda) es llevado por los vivos siempre (por la mano derecha) con la intención de la Naturaleza. Y cuando nuestro músico tradicional toma el txistu con su mano izquierda. Y cuando nos ponemos la boina: el vasco es el hombre con la boina en la mano izquierda, y la derecha extendida, libre y abierta, desocupada, dispuesta. La razón estética y sagrada ha quedado a la izquierda. El corazón, a la derecha. En el estilo latino aun están las dos manos ocupadas con la regla.

He terminado el libro. Sentía curiosidad por unas páginas que Telesforo de Aranzadi había escrito sobre la boina y que había olvidado de consultar. Paso por el archivo de la Diputación. Están recogidas en la Revista Euskal-Erria, 1916. En las observaciones de Aranzadi hay siempre una directa vinculación del hecho con el hombre, pero no alcanza a penetrar en la verdadera psicología de su comportamiento. Aunque este breve trabajo lo titula

“Estética de la boina”, no penetra en la zona en que nuestro estilo puede ser estéticamente interpretado. Resumimos sus observaciones: “el vasco usa el cabello corto” y se identifica con la boina “por su docilidad de acomodación”. “Volvió el borde de la boina para adentro para su más fácil sujeción”, “el señorito le ha añadido el antihigiénico cerco de badana”. “Ausencia de color frente a la boina variada de color y de colores combinados en el castellano”. “El vasco de temperamento linfático la deja abultada y floja sobre su cabeza, mientras que el nervioso la revuelve como mar tempestuoso”. “No la pone en el medio de la cabeza”. De estas observaciones, las que entran en el campo de nuestra reflexión son éstas: “Ausencia de color” y “no la pone en medio de la cabeza”. Ya hemos explicado que el vasco desde el cromlech tiene una sensibilidad receptiva, que no llena los espacios vacíos, que no es decorador, que rechaza la expresión ocupante del espacio, la parlante, la expresión que acentúa la voz, la que rompe el silencio. “No pone la boina en medio”: su estilo que se identifica con la naturaleza, es irregular, inestable, no tiene simetría. Para el mismo Miguel Angel (que pretende escapar del estilo geométrico del Renacimiento, hacia la Naturaleza, sin lograrlo) la simetría es el recurso de los tontos. Pero Aranzadi no llega a hacerse esta pregunta fundamental: ¿Sobre qué lado se coloca la boina del vasco?, ¿qué mano utiliza en esta aparentemente simple operación de colocarse la boina?, ¿qué nos revela el comportamiento de sus manos sobre la estructura de su estilo mental? En Fuenterrabía he observado que nuestros *arrantzales* la llevan echada hacia adelante pero dejada atrás en la cabeza. He preguntado a uno de ellos cómo se la pone: instintivamente ha echado su mano izquierda a la boina: con qué satisfacción he comprobado cómo quedaba su mano derecha en el aire como el pelotari que espera para su respuesta que la pelota vuelva de la pared izquierda del frontón. He preguntado en la misma biblioteca de la Diputación a mis amigos vascos de la ciudad. Les ha sorprendido la pregunta: ¿se ponen la boina a la izquierda o a la derecha? Han tenido que pensar cómo lo hacen: casi todos a la derecha y utilizando las dos manos. Me he permitido reprenderles: ese es un estilo inseguro y de tradición latina. Pelay Orozco y yo

hemos sonreído: nos ponemos la boina al lado izquierdo. Cuando usamos la boina (con la mano izquierda) tenemos la derecha libre, para no cambiar de mano la boina al saludar, y para obrar con rapidez (Baroja: "mi estilo es contar con rapidez" ¿En qué lado se ponía la boina Baroja? Este tipo de encuestas es fundamental para reconsiderar ciertos hábitos nuestros, la inclinación y desviación de nuestras costumbres, para remodelar nuestro carácter y que en el fondo obedece a un tipo tradicional culto de diseño y de intención, de imaginación práctica) ¿Por qué el txistu en la mano izquierda? ¿Con qué mano llevamos el paraguas? El paraguas quizá más antiguo que nuestra boina, es mucho más ajeno a nuestra tradición. Yo casi no preciso de paraguas, con la boina. Yo mismo (con la boina) soy paraguas, con las dos manos en libertad. ¿Con que mal tiempo la lluvia? ¿Qué mejor defensa nuestra espiritual? ¿Qué mejor y más habitable soledad? (Amamos en nuestro país la lluvia apacible que borra la expresión exterior que nos distrae. Porque nos recoge en el alma, porque secretamente vivimos nuestra proyección sentimental del cromlech) (141).

El patrón en nuestra trainera (observemos en nuestras regatas tradicionales) ¿no lleva su remo en el lado izquierdo, con su derecha libre en el aire, dominando, vigilando, conduciendo? Como en el *txistulari* su mano derecha que parece que no hace nada, en el tamboril, que corrige y dirige. Y aunque no haga nada: la libertad y la decisión, el corazón, en el vasco siempre a la derecha.* En el juego religioso de nuestras dos almas, *Urtzi* es firmamento (Dios, en nuestra segunda alma desde el cromlech, para nosotros, escudo, pared izquierda) y es trueno, (idea ofensiva, espada, de nuestra alma primera incompleta) que usamos para los de fuera que por su tradición latina, incompleta, siguen todavía con una sola alma. Por esto nuestras brujas las usamos con la derecha. Está por interpretarse aun todo lo nuestro como estilo

* Si hoy fuma el hombre con la mano izquierda ¿será para dejar libre la derecha? Pero este hombre sin conciencia todavía de que está ya diseñado, sigue llevando todo (su sombrero y su mujer) con la mano derecha. No ha leído todavía en el arte nuevo que todo debe estar pasando ya a su mano izquierda. Se vive desde el instante no desde la memoria. Con una nueva educación se crea un nuevo instinto y la memoria pasa a la mano izquierda. La mano derecha (la vida en el instante) no necesita memoria. (V. PRE-

HISTORIA VOCABULARIO)

existencial desde lo estético. Como nuestros mismos refranes y nuestros juegos. En un ensayo interesante del sociólogo Roger Caillois (traducción española "Seix Barral", 1958 "Teoría de los Juegos"), deduce la cultura de los pueblos a partir de una clasificación de los juegos (Juegos de competición, de azar, de simulacro y de vértigo). El vasco es un hombre de competición, de apuesta, de seguridad en sí mismo y revela en todos sus juegos la personalidad más culta y entera. Todavía entre nosotros estamos por iniciar un análisis de nuestro estilo en el juego y una correcta valoración (y clasificación crítica) de nuestros atletas, de nuestras competiciones, y lo mismo nos ocurre con nuestros *bertsolaris*, con nuestros artistas, con nuestros escritores, y con nuestros talentos en el campo, en la industria, con nuestros maestros en las escuelas y con nuestros niños, que no tenemos idea (ni teórica ni práctica) de lo que tienen y representan como estilo vasco (es como si los tiráramos al agua. Hasta que se cansen y ya vengan sin nada).

Desde una interpretación latina, el vasco parece ausente, primitivo, incoherente, como a Lekuona se le representa a veces como "por los cerros de Ubeda". Pero el mismo Lekuona reconoce la posible limitación de su propio método, de "los que nos hemos educado —dice— en los principios de la poética horaciana".

135

4) El P. Donosti [55] no solamente llega a reconocer que su educación clasicista no sirve para interpretar nuestras tradiciones, el P. Donosti, la deja rotundamente de lado y representa entre nosotros el tipo de sensibilidad (desnuda, natural) más identificada con el objeto de su investigación, el alma vasca y su poesía, su canción, su música popular. Nadie más hondamente la ha alcanzado a sentir y a distinguirla. El P. Donosti ha escrito esto: "El poeta popular vasco une sin soldaduras ideas distintas que no tienen relación particular entre sí. Su poesía fotografía las cosas exteriores para de ellas saltar a las interiores. (Recordamos nuestra versión del canto "Donostia'ko gaztelupeko") Creí (añade con maravillosa intuición), en los principios de mis investigaciones folklóricas, que estas enunciaciones sin conexión, serían, tal vez, restos de antiguas poesías, fragmentos, girones de estrofas,

que quedaron en la mala memoria del cantor como unas ramas desprendidas de su tronco primero. Pero luego he echado de ver que este procedimiento —que recuerda algo la manera de los *aikais* japoneses—* es uno de los caracteres salientes de la poesía popular... El cantor vasco se sirve de la música para expresar los estados de su alma. De la comunión de esta alma con la naturaleza del País Vasco ha nacido nuestra lírica popular**. Ha nacido en el corazón del vasco que se ha encontrado cara a cara con la Naturaleza". Y hace esta concluyente afirmación: "El alma vasca respira de una manera distinta: se concreta esta respiración en su lengua".

Voltaire veía en el vasco un pueblo que bailaba en los Pireneos. Insiste en precisar el P. Donosti, "que ha cantado y que canta todavía". "Que la danza vasca, angular más que curva, sería la representación plástica de la canción vasca". "Canta en el modo menor moderno o en el de los antiguos que se le parecen, como los *gaudemus* o *aleluyas* gregorianos". No dice que proceden de ellos sino que se asemeja su modo, y que es un modo propio de respiración rítmica (56). (Parece que el P. Donosti al final de su vida no consideraba que sus armonizaciones de cantos populares correspondían a nuestro estilo vasco).

5) Pero el estudio comparado de nuestro lenguaje con el de otros pueblos, de nuestra expresión artística popular con los estilos (popular y cultos) de otros pueblos y de otras épocas y con la nuestra, está sin hacer y no podrá hacerse, si no abordamos desde el arte contemporáneo, la indagación estética (para cada una de nuestras investigaciones) de la respiración espiritual del hombre, de la consistencia y los cambios rítmicos de esta respiración que hoy percibimos y nos extraña, sin entender las ínti-

136

* Nos sirve de ejemplo: «En el mar hay niebla/hasta la barra de Bayona/te amo más/que los pájaros sus crias».

** Nosotros estamos considerando 2 líricas populares, estamos en este ensayo distinguiendo un estilo popular al modo que generalmente se entiende, como menor o secundario, como reflejo espontáneo de uno mayor y a la vista. Y otro, que es popular, como el vasco, pero que proviene de una cultura que ha elaborado un estilo entero, naturalizado/(popular) y que por la tradición se ha transmitido desde nuestra cultura cromlech, es precisamente nuestro poeta (popular de estilo culto) el *bertsolari* (o lo que nos queda de él).

1 andante

mas semejanzas de nuestro estilo tradicional con todos los modos en la situación artística contemporánea.

Nuestro modo menor de cantar no es menor ni mayor, como se ha querido entender (no entendiendo) las formas de expresión distintas desde los puntos de vista de la tradición occidental. No entendiéndonos a nosotros, ni a otros pueblos como el nuestro, más complejos y evolucionados y más naturales, que los de personalidad latina, más recientes. Sólo en relación de formación, de crecimiento, se puede hablar (como se ha acostumbrado a hablar occidente) de un modo menor o mayor. Esto sucede cuando espiritualmente no se ha llegado a ser mayor del todo dentro del arte, pero cuando un crecimiento cultural (estético y religioso) ha concluído, el estilo pasa a la vida y las comparaciones se hacen distinto. Esto comienza a pasarle al arte de occidente (que está concluyendo de crecer) y por esto en el arte contemporáneo debemos entendernos todos los que hasta ahora no nos habíamos podido entender. Ahora el arte contemporáneo tampoco se entiende con su tradición occidental!

El esfuerzo largo de esta reflexión (aun tan incompleta e irregular) está dirigido (y creo que con bastante claridad) a los que entre nosotros trabajan en alguna actividad relacionada con nuestra alma y con nuestra cultura (¿qué actividad no estará en la más íntima relación con nuestra cultura?), a los que tenemos la obligación de colaborar en las tareas de crear y de enseñar (¿quién no lo está?). A los que se incomunican, a los que renuncian, a los que se aburren. ¿Quién no se ha aburrido ya entre nosotros? ¿Quién no ha sentido en algún momento la necesidad de una Sociedad de Amigos, impacientes, espiritualmente violentos, del País? Sin organizarnos para ninguna tarea de investigación, sin curiosidad, sin información, sin institutos especiales para trabajar en colaboración, para consultar, para ponernos al día incluso en materias de cultura que pretendemos (qué tristeza!) organizar (improvisar) y mostrar a los de fuera y enseñar.

Con un manual de gramática en el cajón del escritorio queremos hacer arqueología, lingüística, investigación y crítica artística. La gramática que enseña a hablar y a escribir correctamente

(aunque sea con discos) ¿qué sabe del hombre que ha vivido dentro? La gramática es academia, es un recuerdo, una estela funeraria. Es la sombra que produce una persona hablando. Estamos escarbando en la sombra. Como se confunde el arte con Grecia, la gramática con la academia. El poeta que vive dentro de las palabras, ya no está cuando se confeccionan las gramáticas. La gramática que se enseña es la que explican los guías en las visitas a los museos. Es el poeta que cuenta los versos con los dedos, el que cuenta su vida con el reloj de su fábrica o de su oficina. Hay más gramática que poesía en el intérprete de la literatura. Hay más paleontología que historiografía del espíritu en la arqueología, más arqueología que etnografía, más etnografía que antropografía, más gente o muchedumbre que persona o que hombre (más organizadores que *bertsolari*, más festival que cine, más quiosco que música), mucho ruido y pocas nueces, cuando hacemos historia del hombre nuestro. Si es que lo vamos a vivir algún día.

Vamos a respirar. "El alma vasca respira distinto". En el arte contemporáneo sentimos una respiración parecida. Nos hemos acercado al *bertsolari* para verle respirar. Le hemos visto sumergirse, quieto y distanciado de sí mismo, como si otro nadase dentro de él. Nos debe recordar al anti-actor (digamos así) que Bertold Brecht estudia en su tratado sobre el nuevo teatro para los efectos ("efectos V" que él llama) de distanciamiento entre el sentimiento del actor y los sentimientos del hecho que produce (y que representa sin que se confundan) para la toma libre en la conciencia del espectador. Digamos que para ensimismarle. Nos debe recordar todo lo que tratamos de meditar sobre el estilo de nuestra alma, algo que en el arte contemporáneo debemos conocer para relacionarlo y meditar.

El *bertsolari* ¿es uno o dos (uno a la izquierda y otro a la derecha)? No se lo podemos preguntar a él. No lo sabe. ¿Cómo organiza su serie o continuidad? Su canto, nuestra poesía popular, por el aire homófono y serial de su estructura, podemos relacionarlos con los movimientos actuales no sólo de la música serial y concreta, con el atonalismo, sino con los paralelos movi-

mientos en la literatura, la novela y el arte actual (anti-teatro?, anti-novela? anti-arte? ¿qué se ha querido decir?).

Todos tenemos algo de este *bertsolari* al que conocemos muy poco y por quien no hemos hecho nunca nada. En mi estimación es la representación social más alta que tenemos del alma tradicional (estética y espiritualmente) en nuestro país. Nadador por raza espiritual de extraordinaria movilidad, poeta involuntario (que diría Juan Ramón), se ve obligado por su falta de cultura (falta de sitio, de agua, de profundidad) a moverse en un charco. Habría estéticamente que diferenciar en nuestros bersolaris la pureza de su estilo y lo que no es. Hubo en la gran época de Xenpelar (que era la de Iparraguirre también) dos hermanos, Justo y Longinos, dados a disparatar en sus improvisaciones. Creyó Xenpelar que también podría en este terreno poco serio derrotar a los dos hermanos, pero no pudo. Yo pienso en las causas (de orden externo y también de orden interno y de capacidad de crear) que pueden justificar el disparate y lo que podrían aclararnos sobre el estilo del *bertsolari*. Es como si a un *korrikalari* lo encerramos en una habitación y le vemos saltar por el aire: podríamos comparativamente, deducir mucho sobre su situación y su estilo. Su estilo no es para acrobacias, pero tampoco sirve para otra cosa una estrecha habitación. Ya su reacción nos explica mucho. No basta señalar despectivamente que disparata un *bertsolari*. Dice tanto a veces como cuando queda mudo. Sólo las gramáticas no tienen disarates.

La pintura inició su transformación actual, con movimientos (como el Cubismo) orientados desde dentro de la tradición clásica. El cine comenzó igual: la sintaxis cinematográfica hasta hace muy poco ha seguido obediente al *racord* (coherencia lógica clásica de una escena con la siguiente). Y el realizador (que es Resnais) más atento que a su propio capricho, sujeto por las necesidades de la propia transformación experimental del lenguaje cinematográfico, ha tenido en su "Marienbad" que retomar un expresionismo surrealista de hace 30 años (pero que no se hizo en aquellos momentos) para preparar su próxima realización (para dotar de una preparación al futuro espectador. Le ha llamado la

atención (juego expresionista) para no sorprenderle luego cuando (dentro del nuevo informismo espiritual) no le llame la atención con su nueva película (porque ya se trata de otro tipo de atención, más silenciosa, más íntima y como natural).

También el dodecafonismo en busca de una nueva libertad musical, renunció a muchas cosas, que luego se vuelven (en otra forma) a recuperar. El dodecafonismo pone las 12 notas en pie de igualdad. La ordenación parte del concepto de serie (música serial) como de una continuidad, donde cada semitono figura nada más que una sola vez. En su canto el *bertsolari* hace algo muy semejante: sabe cómo va a terminar y explica su comienzo con claridad, para ingresar en un imprevisto recorrido, en una narración de la más rica y variable inestabilidad. La estrofa del poeta vasco tradicional se da como una serie de unidad temporal: la palabra no se repite ni en la rima final ni en su interior y vuelve a recoger (como en la música concreta) la voz de las cosas en su estado natural, para instalarlas en una situación de libertad que se va creando (es la respiración rítmica del estilo) con la acción interior del poeta. Es así visible el sufrimiento que experimentan los enlaces gramaticales y las consonancias de proximidad y de lógica espacial y de coherencia visual, a favor de contactos más complejos en distancia temporal y más ricos en recorrido espiritual. El canto vasco en su estilo verdadero, resulta así como una serie o un conjunto o sucesión de series, que por sí mismas se prolongan y reproducen, sin repetirse. Desde la interpretación clasicista, se muestra este estilo nuestro como oscuro y confuso. Alguien entre nosotros (no recuerdo quién) dice que puede parecer barroco. El barroco, no es confuso ni cargado: se caracteriza por un impulso romántico de acercamiento a la naturaleza, pretende salir de un estilo racional y geométrico, de la discontinuidad clásica espacial, fluyendo en continuidad temporal, tirando del espacio. Pero el barroco, igual que el clásico, tiene encadenado el tiempo al espacio, no tiene libertad.

Cargado y confuso es el barroco cuando pierde velocidad. Cualquier estilo al perderse. En nuestro estilo no es el tiempo unido a la expresión, el que juega, es el tiempo interior en libertad de un hombre atento al silencio, como asomado siempre al

borde de su vacío-cromlech, que es su círculo personal de soledad (el radio de soledad, que diría Ortega), nuestra mano izquierda en garantía absoluta de libertad [56].

Es de la misma naturaleza la libertad en la que han entrado ya (experimentalmente) los lenguajes en el arte actual y en la literatura. Pero el mismo artista aun no ha comprendido el silencio-cromlech en esta libertad. Ha entrado en su experiencia final mezclado y confundido con otras motivaciones y compromisos. Su herramienta vacía no es hombre vacío. En la herramienta-cromlech su radio de soledad define (como en nuestra historia neolítica) un área de comunicación. Una cosa es precisar que en el lenguaje actual, se ha desintegrado la expresión y la lógica, el estilo tradicional hablante y directo, porque se ha desocupado el tiempo del espacio en la expresión, porque ahora el dominio desde el tiempo interior del narrador hace continua y silenciosa la narración. Si la novela actual parece vacía es porque se comunica por receptividad para un hombre más rico en intimidad espiritual. Si una obra de arte actual, una novela, es objetivamente un hueco, es porque éste es el signo estético de su consistencia receptiva, silenciosa, borrosa por su profundidad o lejanía interior. Si en esta inmensidad vacía se cuenta que el hombre actual está vacío, debemos entender que la desintegración es del hombre no de la técnica de la narración. Se comprende así que la novela actual del objeto, parezca sin objetivo, sin hombre, sin sentimiento, porque es el hombre el que está nuevamente sin nada y sin nueva conclusión. Se dice que en la nueva novela experimental (en la dirección más estética, intelectual) que el hombre es un vacío, un hueco, en el mundo de los objetos. En realidad lo que sucede es que el hombre está hoy vacío porque está vacío de los demás, que es todo lo contrario de la función del cromlech-vacío que hace que el hombre no se sienta vacío ni religiosamente (de Dios) ni socialmente (de los demás). Cualquier personaje de la novela y del cine actuales, está todo lleno sólo de él y vacío de los demás y al estarlo de los demás es cuando se convierte en un hueco del mundo que no tiene, en su nada, en su angustia, porque los demás están también vacíos de él.

Refiriéndose a un maestro de la novela actual, (Claude Simon: "La route de Flandres", París, 1960) hace Cocteau esta aclaración sobre el nuevo estilo (aclaración que vale también para el nuestro): "no es una manera complicada de contar cosas simples, muy al contrario, es el estilo más simple que puede alcanzar un creador para contar cosas las más complicadas y difíciles".

TERCERA PARTE

APENDICES

El recuerdo

* GRANDEZA Y MISERIA DE ZULOAGA

Hay 20 kilómetros de mi pueblo a Zumaya, en la costa peninsular vasca. Me esperaba el pintor Narkis de Balenciaga, único discípulo que aceptó en su vida el gran pintor Zuloaga, don Ignacio, como le decíamos todos respetuosamente.

Era la última vez que Balenciaga y yo hacíamos ese corto camino de la estación de Zumaya a la casa de Zuloaga. Balenciaga no la volvería a ver nunca más. Si ahora realizo mentalmente este viaje, voy solo y una angustia infinita me detendrá repentinamente. Así me sucede siempre. Hasta que el extraño amigo y el extraño pintor que fue Balenciaga, sea arrancado de su condición de fantasma, en la que cayó empujado por la muerte en los momentos iniciales de nuestra generación artística. Acaba de morir, 10 años después de Balenciaga, su maestro. He leído unas notas en que se recuerda a Zuloaga. Yo solamente lo recordaré todo, cuando sea el momento de hacer justicia a Balenciaga, a

* Este es el breve ensayo al que se refiere Arteché (57) y que fue publicado en la «Revista América» de Bogotá, Colombia, marzo de 1946.

su propia vida tan breve, tan torturada y pura, y tan desconocida. Y también por su muerte, que a mí sé que directamente me alcanza, como también a un grupo de vascos en Santiago de Chile y quizá más que a todos al mismo Zuloaga.

143

Las circunstancias internas de la política española y la internacional, más tarde, prolongaron hasta nuestros días la presencia de los hombres del 98. Por esta causa, las faltas de la generación de Zuloaga, adquieren una gravedad que, en tiempos menos anormales, no hubieran significado negativamente tanto. El conflicto normal de las generaciones hace crisis en España en 1934. Sólo Unamuno, de la del 98, puede ser historia nueva verdadera. Todos sus compañeros, como gigantescos cadáveres, obstruyeron nuestro camino. Ya basta de contemplaciones. Ellos acortaron la vida de nuestra generación y no podemos detenernos con exagerados escrúpulos para despedirlos*.

Zuloaga había muerto, artísticamente, hace 20 años. Ahora, ha desaparecido. Estamos de luto, pero este mío será siempre por Aurelio de Arteta y por Narkis de Balenciaga. En ellos pienso con este recuerdo de Zuloaga.

¿Quién es Zuloaga y qué hizo? Es un hombre de talento, simple, fuerte y decidido. Un rudo ejemplar humano del pueblo vasco. Pero vio Zuloaga a España con un romanticismo mercantil. Lo que veía lo dibujaba con un poderoso naturalismo basado en una profunda admiración a Velázquez. Para el color, tenía una fervorosa pasión con El Greco y con Goya, pero el audaz expresionismo de estos dos hombres no coincidía con sus propósitos demasiado limitados y personales.

La generación del 98 inicia la reconquista, o mejor dicho el interés del objeto universal español. Su conocimiento de España se apoya en la tradición pictórica y literaria. Después es cuando pone sus ojos en la tierra como si se tratara de un melón, de un paisaje o de una enfermedad. Estimula la búsqueda de lo español

* No olvidábamos a Machado. Por otras razones recordamos a Baroja. Estoy explicando lo que recuerdo que he vivido.

por nosotros mismos. Pero la prueba del 98 fue de un superficial romanticismo, anárquico y espectacular, con raíces exclusivamente individuales y literarias, que condujo a sus hombres, en la hora colectiva, al fracaso en el arte, a un mezquino vitalismo en filosofía, y en la política a la traición.

“Aún aprendo”. Con estas palabras de un Goya anciano, podrían El Greco y Velázquez expresar la permanente juventud de sus almas. Ni Zuloaga ni ningún otro hombre del 98, fueron jóvenes ni aprendieron nada después de los 30 años. Por esto fracasaron.

La España de Zuloaga, la que él mira para pintar, es la misma que los hombres de su generación tienen delante de su alma para sacudirla de un sueño de 300 años en el que entra Quevedo, el primero, y del que sale, el primero, Unamuno. En el centro de este sueño, golpea Goya, anunciando fatalmente la verdad. En el realismo de Goya se funda, aunque sólo sea en una pequeña parte, la mano vigorosa y de sombría acusación pictórica de Zuloaga.

Zuloaga tiene fijos los ojos en el sueño, en lo dormido u oculto de España. El mismo nunca despertó de esa oscuridad mortal. El 98 es el desperezamiento de España. Unamuno tiene fijos los ojos y también el corazón en la muerte de España, en la agonía de lo español, y se detiene tan angustiosamente, con tanta voluntad trágica de salvación, que la transforma en compromiso de vida no sólo para España.

“Contemplando esos lienzos —dice Unamuno refiriéndose a Zuloaga— he ahondado en mi sentimiento y mi concepto de la noble tragedia de nuestro pueblo, de su austera y fundamental gravedad, del pozo intrahistórico de su alma. Contemplando esos cuadros he sentido lo mucho que tenemos de lo eterno, de lo que queda, y lo poco de lo efímero, de lo que pasa”. A pesar de estas palabras, demasiado de lo efímero, hay en la obra de Zuloaga y cuánto, Dios mío, en todas sus intenciones y en su vida entera.

Unamuno veía demasiado con lo que él tenía dentro de sus propios ojos de lo que no pasa, de lo que no puede pasar. En los

de Zuloaga hubiera descubierto lo efímero, lo descubrió sin duda, pero no era Zuloaga el tema de Unamuno. Tampoco el nuestro.

Zuloaga ha sido un gran descubridor de las cosas visibles. De la tradición pictórica verdadera en el pasado, y del éxito y el dinero, sobre todo, en el presente. Pero nunca tuvo intuición de lo invisible, ni auténtico afán de futuro, ni angustia creadora de verdadero investigador, ni espíritu de sacrificio.

Caminó por Castilla, buscando en las sombras perpetuas de las sacristías de pueblo, ignoradas telas que cambiaba por cualquier cosa o se las llevaba sin cambiar por nada y que están en su Museo, como la colección privada más importante de El Greco. Descubrió a Balenciaga, y su obra íntegra está en su casa. Fue amigo de toreros ricos y de escritores famosos. No trataba ni a pobres ni a desconocidos. Pintó su famoso cuadro *Mis amigos*, pero para Belmonte, Valle Inclán, Baroja y Ortega, no sé hasta qué punto lo fue él.

Ortega y Gasset, se muestra hasta injusto al considerar su pintura, que calificó de amanerada. Pero su pintura, aunque fácilmente poderosa, es realmente fuerte y personal. Mas despreció la luz, cuando en pleno impresionismo se acababa de afirmar que era el principal personaje del cuadro.

El principal personaje de Zuloaga es el que solicita su retrato y paga bien. Toda su obra está llena de distinguidos y ya distantes retratos.

Los pintores se lanzan a descubrir la luz en eterna empresa de poesía y de razón. Zuloaga, directamente, toma los tonos oscuros de la tradición. En su célebre cuadro *Las brujas de San Millán* hay una terrible oscuridad de viejas y una de ellas tiene una vela en la mano. Cuando vi este cuadro en el Museo de Buenos Aires, ya la vela se había apagado. Era un telón estéticamente negro, con unos fragmentos de carne grabados magistralmente.

Velázquez, El Greco, Goya. Antes y mejor que nadie los reconoció Zuloaga, pero no entendió de ellos ni el amor ni la rebeldía. Me refiero a la proyección fundamental de estos sentimientos en el ministerio difícil de las operaciones técnicas y formales. Los

personajes de Zuloaga, comienzan a aburrirse, están de paso, pensaban en otras cosas. Se van. La obra de Zuloaga ya está llena de grandes agujeros. De los que entraron en ella con demasiada impaciencia y comodidad. De los que pagaron demasiado sitio. Otros no alcanzaron a entrar nunca.

Recuerdo en su estudio, comenzada, una tela de grandes dimensiones, llena de retratos. Algunos, cortados por el borde inferior de la tela, quedaban sin remedio fuera. Desaparecían como esas figuras en el purgatorio, en las representaciones pueriles de las iglesias actuales, que sin embargo tienen en lo alto una Virgen del Carmen con un escapulario que las retiene. Yo permanecía callado, pero pensaba en una pintura de El Greco, *Cristo arrojando a los mercaderes del templo*, donde cuatro pequeñas cabezas en la misma esquina inferior de la derecha —los retratos de El Ticiano, Miguel Angel, Clovio y Rafael—, establecían un pequeño y sabio rectángulo, por cuya diagonal ascendían triunfalmente en la organización geométrica interna, inviolable, de la composición. Se puede observar las alteraciones luminosas y espaciales en los elementos próximos a este ángulo, introducidas por El Greco con el fin de ayudar a esta elevación estética, ya que nos es posible compararlo con otro igual y un año anterior (1573) que se encuentra en Richmond y donde en el lugar de los cuatro retratos (el que se encuentra en Minneapolis), había un pájaro, una alcancía, un palo y un cordero. Buscó Zuloaga en El Greco, pero es indudable que con mucha prisa y otras preocupaciones.

Porque Zuloaga también despreció la composición. Precisamente en estos días, que nos traen el segundo centenario del nacimiento de Goya, repaso yo la colección extraordinaria de sus grabados. Estoy pensando en la influencia probable del trazado director y de la distribución del blanco y del negro de estas composiciones, en la composición misma de uno de los muralistas más grandes de la actualidad —posiblemente y considerado objetivamente, el más grande—, el mexicano Orozco. No hay duda que Zuloaga vio a Goya, pero no lo descubrió. Y así cuántas cosas dejó de ver, confiado en la propia fuerza de su temperamento, trabajador superficial de lo pintoresco, inmensa y malograda capacidad de pintor.

Zuloaga tuvo demasiada suerte y demasiada salud. Calculó muy rápidamente el programa estético de su vida, pero no las razones vitales de su arte. Vio superficialmente lo que era. No supo amar ni perseguir lo que aún no es.

En 1931, Balenciaga y yo nos presentamos por vez primera en la Exposición Bienal de San Sebastián, importante concurso oficial para pintores y escultores vascos, menores de 30 años. Obtuvimos los dos el primer premio, y ésta fue la ocasión que aprovechó Balenciaga para que yo hablara con Zuloaga y conociera bien su obra y especialmente su Museo. Este es extraordinario y en la sala central están El Greco, Goya, Solana y Rodin. Luego, pasamos a su taller enorme y frío. Tardé en darme cuenta del cuadro que Zuloaga nos mostraba sobre su caballete de trabajo. Era el mismo a que me he referido, con las figuras cayéndose de la tela. Yo estaba bajo la tremenda impresión que acabábamos de recibir al ver el cuadro de El Greco, *El amor divino y el amor profano*, con sus 7 cuerpos misteriosos y amarillos, retorcidos y desnudos como cirios, que se quemaban y estaban creciendo. No se podía estar allí, pared por medio, y mucho menos trabajar. Había que enloquecerse o quizás, como Zuloaga hizo, cubrirse la cabeza con una boina, ausentarse los inviernos para trabajar en París y huir también de los que allí —Picasso y otros de sus antiguos compañeros— también ardían, creciendo misteriosamente.

En los veranos regresaba Zuloaga. Quizá —no lo sé— paseaba solo por la playa que era de su propiedad o por el parque de su casa con algunos mármoles neoclásicos bajo los pinos. Lo más seguro es que fuera a visitar la pequeña casa que a su lado había puesto a su hijo Antonio para que fabricara para el comercio los colores al óleo con la marca *Zuloaga*. En los veranos recibía la visita de sus importantes personajes.

De nuestra conversación muy poco recuerdo. A mí con sinceridad me advertía que no pusiera mucha atención en las nuevas tendencias, en las que me consideraba muy interesado. Era muy alto y fuerte. Lo he conocido siempre con boina y traje oscuro. Ahora, dentro de casa, está dentro en su trabajo. Tiene una vieja

chaqueta negra cubierta de pinceladas. Está sentado —tal como aparece en el cuadro de Vázquez Díaz— pero apoya un brazo en un pequeño mueble que tiene cuatro libros con el *Toledo* de Barrés y dos tomos de un diccionario abreviado. En frente de él un pequeño paisaje natural de Picasso, al lado de un tema semejante tratado por la sensibilidad primaria de Balenciaga y que me obligaba a volver la cabeza para seguir observándolo.

Zuloaga nos explica superficialmente su posición frente a Picasso. Que en sus primeros tiempos en París —así nos revela sencillamente todo el misterio para él del cubismo—, siendo compañeros Picasso y él, les visitó un escultor con unas estatuillas construídas con formas cúbicas esenciales. Me parece recordar que nos dijo que era belga, y quizá fuera ese mismo escultor muniquense, Hermann Obrist, al que recuerda Guillaume Janneau, prematuramente aparecido en ese tiempo (1900) en París, con la intuición de las doctrinas cubistas que hasta 8 años más tarde no serían planteadas ni impuestas sin el concurso definitivo de Picasso y Braque. El consejo fundamental de Zuloaga era que debíamos trabajar constantemente. Y, en verdad, él no aconsejaba lo que él mismo no cumplía.

—“¿Se te han acabado las pinturas?” —le preguntaba Zuloaga a su discípulo en las frecuentes visitas que éste le hacía—. Y no consistían en nada más estas entrevistas. Balenciaga le contestaba: —“Sí, don Ignacio—”. —“Bueno pues aquí tiene más”. Zuloaga tenía poco que hablar.

Un conocido pintor vasco, en un automóvil repleto de cuadros, se llega a la casa de Zuloaga. Quería consultarle y le había pedido esa visita. Zuloaga, desde la puerta, no le permite que le traiga más que un cuadro y cuando lo ve, se retira y vuelve con un paquete de lápices —“Ten esto —le dice—. A mí me los regalan, cuando los termines, dibujando eso, vienes y te daré más”.

Me contaba Balenciaga, que a los 10 años de acudir a la casa de don Ignacio, recibió de él la primera palabra de aliento. Le dijo: —“Tú ya eres un pintor”. “Ese día fue el más feliz de mi vida”, comentaba Balenciaga. “Me mostró el Museo y don Ignacio me decía quiénes eran los pintores”.

“Puedes venir cuando quieras”, le había autorizado ese día Zuloaga. Comenzó entonces Balenciaga una etapa asombrosa en su pintura. Los cuadros que le mostraba Balenciaga y que agradaban al maestro, se apresuraba a obsequiárselos. Zuloaga le seguía regalando pinturas y pinceles. Así vinieron el año 1931, el 1934 y el 1935.

A última hora, cuando nos embarcábamos para Buenos Aires, recibió Balenciaga de su maestro un sobre con consejos para que cuidara su débil salud y con 800 pesetas, valor de 2 cuadros de su discípulo, de los cuales decía haberse desprendido para ayudarlo. Expusimos en el mismo salón en que Zuloaga se había presentado en 1910 y lo había vendido todo. Nosotros no vendimos nada. Con pesadumbre me decía Balenciaga, que don Ignacio tenía una galería completa con lo mejor de su obra. Unos 60 cuadros. Yo sabía en qué pensaba, pero jamás de su boca salieron más que palabras de agradecimiento para su maestro. Murió Balenciaga ese mismo año en México.

También en México, años más tarde, desterrado, llega otro gran pintor vasco, Aurelio de Arteta. Arteta no es ya joven, es compañero de Zuloaga, casi de su propia generación. El hombre a cuyo lado anhelábamos reunirnos las nuevas promociones vascas. Para nosotros, este hombre sencillez y callado, sufrido, era nuestro más alto valor representativo. No nos interesaba Zuloaga, teníamos en Arteta todas nuestras esperanzas.

Un día toma asiento en un tranvía y se va de la vida, con la misma estúpida y fatal sencillez que le conformó siempre. Arteta dejó a Zuloaga —¿qué pensaría este hombre?— la más trágica de todas las deudas. Pues había sucedido esto. En sus primeros tiempos Arteta alcanzó a decorar al fresco el *Banco de Bilbao*, en Madrid, surgiendo con esta obra como uno de nuestros futuros valores de la pintura. No tuvo oportunidades. Pero cuando en 1932 pudo haberse consagrado en los centenares de metros de paredes de la Iglesia de San Telmo, en San Sebastián, al ser destinada a Museo oficial vasco, y el gran pintor vizcaíno hubiera podido pasar a la historia de la gran pintura moderna con una obra que frente al muralismo mexicano habría significado, sin

duda, el más fuerte exponente europeo y la consiguiente posibilidad, que perseguíamos los jóvenes, de una escuela de muralistas vascos, Zuloaga se la quitó de las manos —le quitó la vida verdadera—, nos quitó a Arteta. Y entregó esta obra monumental a un vil comerciante amigo suyo, el pintor catalán Sert, muerto pocos días después de Zuloaga, aún más rico que él en años y en dinero, pero no en responsabilidad. Esta traición de Zuloaga fue un negocio para los dos, para Zuloaga y para Sert. San Telmo tiene hoy unas telas pegadas con mareantes legiones de figuras a lo Miguel Angel, con retóricas historias y falsos aquelarres a lo Goya. ¡Ah, grandes estafadores, jamás os lo perdonaremos nosotros! Y está próximo el día en que trataremos de revisar estas cosas, aunque todo es ya irreparable. Hoy yo no puedo permitir que en un recuerdo de Zuloaga —hay también alabanzas, que podrán ser— se anteponga nada a esta acusación de mercantilismo y de irresponsabilidad histórica y estética para con el arte y para con valores de su propio pueblo, como Arteta y Balenciaga, sacrificados fríamente por la absoluta insensibilidad humana y la sucia avaricia de Zuloaga.

Recuerdo bien que sobre la puerta del Museo de Zuloaga, al despedirnos, se nos quedó mirando un Padre eterno, sentado de madera, inolvidable, arrancado de algún pórtico castellano, con su gótica expresión aplastada y eterna y con un dedo amenazante y largo como una lanza.

EN LA REVISTA EGAN, suplemento de literatura del Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País (publicado en vascuence) San Sebastián, diciembre, 1959.

1) Qué sentido tiene la escultura en la sociedad contemporánea?

Dentro de la cultura, que debemos recordar es un movimiento natatorio, como dice Ortega, para no hundirnos en nuestra existencia, la Escultura se preocupa de enseñarnos una especie de respiración visual que nos permite sumergirnos en las cosas y los acontecimientos del Espacio, enriqueciendo nuestra sensibilidad, ampliando nuestra libertad, asegurando espiritualmente nuestra existencia. Quien no entiende el arte actual no tiene libertad para entender, puede estar seguro que pierde el sentido profundo de casi todo lo que ve. Se podría establecer así que la actitud creadora del escultor es inicialmente religiosa y el resultado de su obra de naturaleza política.

Lo importante de la escultura y que conviene observar entre nosotros, es esa misteriosa inclinación del hombre que le empuja a ser escultor. La imaginación práctica del vasco le llevaría a la estatua y la poesía, si supiéramos de qué trata el arte. Pues el artista es el único hombre que vive íntegramente su vida y la de todos. La apuesta que hace es su estatua, no hace trampa y la pierde para que la encuentren los demás. El escultor es el hombre que se desmarca cuando todos están atentos a una jugada lógica del espíritu. Lo lógico en arte es irracional, pero tiene su razonamiento que es la Estética. Un poco antes es Poética, un poco después es cuando hay que contener la respiración y sumergirse. Esto es algo difícil, ¿cómo se hace? Es exactamente la pregunta de cómo se hace el hombre. La estatua considera la naturaleza visible de esta posibilidad.

No hagan ustedes mucho caso, literal, de lo que les conteste. Una conversación es muy breve y forma parte de otras. La línea más corta entre dos puntos, geodésicamente, no es la línea recta. El artista viaja a su modo, no anda a caballo sobre las cosas, es un centauro fronterizo, un centauro desnudo de buenos días y no tiene bolsillo como los ebanistas y los arqueólogos para llevar el metro que mide los acontecimientos por su moldura o su tricentenario. En la obra de arte no hay tiempo de medir, nace todo en ese momento. En la estatua es siempre domingo.

- 2) Es elevada la emoción artística cuando es más próxima del dolor que del placer?

El placer pertenece a las ciencias de la Naturaleza, el dolor a las ciencias del Espíritu. El placer se encuentra en las conclusiones. (Concluí en 1958. Ya he explicado que el arte verdadero —que el artista apasionado— concluyen).

- 3) En la poesía qué es más importante, el enigma o la emoción, aparte del lenguaje?

El enigma es la poesía que tiene en sus manos el escultor cuando tiene sus manos vacías. La emoción es cuando el enigma se convierte en construcción, en lenguaje. El enigma es religioso, la emoción, poesía y el lenguaje, política. El Arte considera políticamente al hombre como su verdadera finalidad, le ayuda a tomar posesión de su propio espíritu y a utilizarlo en sí mismo y con los demás.

- 4) No le parece que después de las fatigas en buscar otra dimensión al arte volverán nuestros nietos a Donatello?

En arte siempre se trabaja con la misma dimensión, con la última, por esto es igual y distinto siempre. A veces me he referido a que debemos considerar que la historia del arte, concretamente la de la Escultura, la hace un solo escultor que, en cada época, va cambiando de nombre. Hoy Donatello se llama con

otros nombres. Yo también soy Donatello y ciertamente no puedo entender lo que me preguntan. En arte se habla de volver cuando no se sabe a dónde se va.

- 5) Los snobs y los nuevos ricos deben tomar parte en este plebiscito del arte?

El arte no es un monopolio de los artistas, como el cielo no lo es de los astrónomos. Para el arte no hay nuevos ricos ni nuevos pobres. Lo importante es sentir necesidad, pues trata de enriquecer la sensibilidad de todos, de transformar al hombre en una clase espiritual superior.

- 6) Qué dirán dentro de 50 años respecto a los ismos de hoy?

Es de esperar que tengan otras preguntas más urgentes que contestar. Sus preguntas serán continuación de las respuestas que demos nosotros hoy a nuestros ismos.

- 7) Por qué se parecen tanto a la pintura moderna los garabatos de los niños?

Está bien hecha la pregunta pues son los garabatos de los niños los que se parecen a algunas pinturas modernas y no al contrario. Con las malas pinturas sucede en cambio, que se parecen a las copias de la fotografía de superficie. Porque el verdadero artista no copia y el niño tampoco. A veces el alarido de un hombre se confunde con el grito doloroso de un animal. Todo lo que brota de lo profundo se relaciona. Y también hay un parecido entre las cosas que no sirven para nada.

- 8) Tenía alguna categoría el escultor Anchieta?

147 Tenía el conformismo de un buen discípulo. Le faltaba lo que corrientemente nos falta a los vascos: una buena información de lo que el mundo se trae entre manos como problema y la decisión y el riesgo personales para contribuir a su solución origi-

nal. Toda nuestra historia última es una historia de vasallos. Hemos preferido la seguridad de un acomodamiento al sentimiento y al riesgo de crear.

9) Podemos afirmar que existe una Escuela vasca de arte?

Yo no lo afirmaría. Lo que conocemos por Escuela vasca es tan poca cosa que es preferible negarla. Desde Regoyos establecimos relaciones con los poetas y artistas belgas, pero estaban en Holanda los hombres que necesitábamos haber tratado en esos momentos. Nuestra Escuela será el reconocimiento de la aventura individual, del valor no ortodoxo de la impaciencia espiritual. Unamuno y Baroja son Escuela vasca.

10) Qué lugar debemos dejar hoy a Praxiteles, a las poesías de Sem Tob o a nuestros romances navarro-suletinos medievales?

El de los museos y lugares de investigación. Allí servirán de estudio y de inspiración a los artistas y escritores actuales responsabilizados en hacer hoy con lo que tenemos y con lo que nos falta, lo que ellos en su tiempo supieron comprender y realizar. El pueblo que no tiene una poesía actual, una escultura actual y un teatro actual, no tiene derecho a mostrar en público una herencia que no es capaz de continuar (y que no puede comprender).

11) Cree posible dar otro rango a nuestras competiciones y deportes como las de *bertsolaris*, *palankaris*, *arrijasotzailles*, etc.?

Creo en la necesidad urgente de replantearnos toda manifestación popular desde una reconsideración actual de la vida de nuestro pueblo, de sus necesidades. Hoy hay profesiones nuevas y puede haber nuevas competiciones. Hasta se puede inventar una competición para destacar un nuevo oficio. ¿Por qué no ensayamos a jugar al diseño industrial, a poner en ecuación, en conflicto creador, los factores vivos de nuestros problemas diarios? Por qué el *bertsolari* no ensaya a ser nuevamente la con-

ciencia pública y el maestro en el pórtico de la iglesia y en la calle, historiador y teatro ambulante y sintético? Este es un punto que sería preciso meditar bien. (Hay que saber si en verdad deseamos mejorarnos. Si no andamos en negocios con el enterrador).

- 12) En un teatro de cámara nuestro, cree posible utilizar temas de vanguardia que no sean angustia ni morbo?

No sé qué es morbo, pero sí angustia. No confundiendo la angustia con el dolor de muelas. El tema del arte es el amor a la verdad, a la libertad, y es la lucha con el tiempo, por este dominio. ¿Es que no está bien que esta angustia sea el tema central del arte?

- 13) Si da usted más importancia que a lo que ve, a lo que piensa debe verse ¿qué destino tienen los museos de arte?

149

Siempre ve uno aquello que sabe de las cosas. Si uno no piensa, si no está en antecedentes de lo que está viendo, la sombra de uno se proyecta sobre lo que miramos. El artista hace visible su pensamiento, pero es preciso entender el lenguaje de esta revelación. Conocer este lenguaje que en cada época cultural se renueva y enriquece, es conocer dónde se encuentra la llave de la luz. El misterio es lo que escapa a la sabiduría, pero bien se comprende que depende de ella. Suele decir el pueblo sabiamente del que no sabe nada: "Lo que este sabe no tiene misterio", pues el que no sabe no puede tener ningún misterio. Escribió Whitman sobre la obra de arte: "Si no es el misterio y la llave al mismo tiempo que abre todos los misterios, no es nada".

Pero me estoy olvidando del destino de los museos, que me preguntan ustedes. En los museos comprobamos exactamente cómo la obra de arte está condicionada a las formas del pensamiento y de la vida en cada época y lugar.

- 14) Cómo concebiría usted las secciones de un museo vasco etnográfico?

Estudiaría sus secciones en el orden en que hoy nos preocupan o que deben de preocuparnos. Y acompañaría a todo objeto una

explicación funcional de su forma, de su conclusión. Es preciso que en todo museo se nos enseñe a construir y a pensar, a juzgar, lo que estamos viendo. La operación de crear es parecida siempre, lo que varía son las circunstancias y las condiciones que hay que resolver. Urbanismo y diseño industrial, son dos conceptos que debidamente entendidos, resumen la naturaleza de toda creación.

El Instituto de Investigaciones Estéticas que tratamos de crear en San Sebastián, persigue precisamente esta labor de colaboración en equipo, primero dentro del grupo profesional y luego entre los diferentes grupos entre los que se pretende abarcar todas las disciplinas de la Cultura en su momento actual.

- 15) Si cree posible un ballet vasco actual ¿qué lugar tendría en el instituto que ustedes proyectan?

Uno de los grupos es el del Ballet experimental. Necesitamos plantearnos los problemas de su consistencia estética y analizar sus actuales tendencias que son paralelas, semejantes y contiguas, a las de las demás disciplinas artísticas. Intentaremos reponer espacialmente los restos raquíuticos de nuestra gran herencia vasca en el ballet. Tenemos que integrarnos en equipo coreólogos, artistas, poetas y músicos, para ensayar una intensa producción original de ballets, de forma, intención y destino muy diversos y con gran ambición espiritual y bastante prisa, pues todo avanza en el mundo y nosotros no hemos hecho nada más que perder el tiempo, y olvidar.

- 16) Le parece plausible la labor que venimos desarrollando los elementos del seminario de filología vasca "Julio Urquijo" por la conservación del vascuence?

Todo lo que hacen ustedes y la edición de esta Revista, merece el reconocimiento de todos los vascos y de nuestros amigos, pues es una labor fundamental y que alguien tendría que realizarla. Por desgracia, no todos los que están en condiciones de hacer un trabajo, sienten la responsabilidad de hacerlo. Yo he

perdido, lo confieso dolorosamente, el idioma de nuestros padres. Ustedes luchan para conservarlo. Yo confío en que no se perderá, pero he limitado profesionalmente el campo de mi lucha a este del lenguaje de la sensibilidad cultural, cuyo abandono y grave debilitamiento entre nosotros provocó la pérdida que ustedes quieren reparar y otras más difícilmente reparables pero que también llegarán a resolverse. Si logramos ser más resueltos y generosos para entendernos por encima de los intereses mezquinos y privados que acostumbran a separarnos.

EN LA REVISTA YAKIN, del Seminario de Aránzazu (Pro Manuscrito), publicada en vascuence, diciembre, 1960. Pregunta Fr. Joseba de Intxausti.

150

1) ¿Qué elementos emplea usted en la expresión de su idea artística? Defínalos, por favor: ¿cómo los emplea y conjuga?

Sobre los elementos que empleo y del modo como procedo en mi trabajo, puedo sencillamente decirle que se abre las manos y se extiende los brazos de modo que uno se encuentra a la hora de comenzar sin nada. Pero en esta actitud hay un sentimiento grande de amor a todo y también de desacuerdo, una voluntad de reunirlo todo y de transformarlo en algo que aunque aparentemente valga menos que lo que transforma, sea para el hombre distinto y valga más en cuanto expresa una transformación que en mí mismo se produce y que puede ayudar a que se produzca en el observador y participante de la obra.

El primer factor o grupo de elementos que intervienen en la operación creadora, es el espacio y las formas de la realidad sensible, el material y el sitio con el tema exterior que empiezo a tomar en las manos. Entra inmediatamente en juego un segundo grupo ideal que se resume en una geometría de la composición o concepto de estructura que se toma de las ideas propias del tiempo en que uno vive y con la intención que la misma obra desde su emplazamiento en la arquitectura y el paisaje, nos sugiere.

Hago chocar estos dos grupos de seres espaciales, el primero sometido al tiempo de la realidad, el segundo intemporal. El resultado es un material de naturaleza abstracta, un dominio espacial estéticamente valioso que vamos a utilizar como trampa para citar y reducir a estatua, al tiempo vital o de nuestra vida interior, origen de nuestra angustia existencial y objeto metafísico del arte. De aquí, que en la secreta intimidad de la voluntad de creación, hay un afán religioso de salvación y que se resuelve para la comunidad como conclusión visual en una proyección política.

2) Qué relación guarda la naturaleza con su arte de Ud? Solo prescinde de ella, o más bien es su arte abiertamente hostil a la misma? O tal vez pretende acercarse a ella? Y en cualquiera de los casos, ¿por qué?

Lo que tengo es Naturaleza, lo que me falta no es Naturaleza. Me declaro obrero metafísico, vuelo contra la Naturaleza, la traspaso. He terminado mi escultura experimental cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo, espiritualmente habitable. La Naturaleza vuelve a mí.

3) Expónganos por favor el papel que representa en su arte el espacio: ¿Qué es el espacio religioso y en qué sentido lo es? ¿Qué es el espacio vaciado?

Acabo de tocar este punto. Puedo agregar algo sobre el espacio religioso. Las actuales tendencias en el arte orientan la obra como un arte-mecanismo, articulando las formas en una dinámica temporal, es un arte de expresión del tiempo y el movimiento como imagen actual de la realidad o del tiempo subjetivo y angustiado, existencial, del artista. En ambas tendencias —formalistas e informales— la obra de arte repite lo que tiene la realidad o lo que tiene el hombre. Yo busco lo que me falta: una solución espiritual en términos rigurosamente visuales a esta enfermedad general de la angustia que procede de nuestra inseguridad en la vida y la carga de impresiones que desde el espacio que nos en-

vuelve perturban desordenadamente nuestra sensibilidad sin preparación ni defensa suficientes.

La naturaleza parlante y de expresión de este arte somete al hombre a un papel receptivo de oyente y espectador. Para mí que considero que la finalidad hoy más urgente del arte es contribuir a la curación metafísica del hombre por el tratamiento de su sensibilidad espacial, el planteamiento de la obra de arte debe ser todo lo contrario. Lo receptivo ha de ser la obra de arte, neutralizando el tiempo de las formas, silenciándolas, esto es, desocupando el espacio. De este modo en la actitud contemplativa del hombre, se le obliga a una reacción activa de su intimidad personal. Y resulta que es precisamente esta actitud la que corresponde a la verdadera actitud religiosa que como vemos debe ser prevista desde un planteamiento estético de naturaleza receptiva para el arte y el espacio de la arquitectura que pretenden ser religiosos.

151

4) Ha hablado usted del arte como salvación del hombre: ¿en qué consiste esta salvación y qué salva el arte en el hombre?

El arte obliga al hombre a poner en juego sus reservas espirituales, a enriquecerlas. Podemos hablar estéticamente de curación espiritual. El arte trastorna el orden aparente del mundo exterior, provoca la necesidad de una más profunda comprensión de uno mismo, nos obliga a poner en juego una zona íntima de nuestra conciencia cuya revelación es ejercicio de la sensibilidad.

5) Si no tengo mal entendido, su arte quiere ser un medio de perfeccionamiento humano (salvación) de tal modo que tiene al hombre por fin: ¿No es esto una degeneración del arte, es decir, un pragmatismo estético? Así como es el hombre quien debe servir a la Verdad, y no al revés, ¿no podríamos decir otro tanto de la Belleza? ¿No es el arte algo absoluto o al menos independiente del hombre?

El arte nos proporciona la clave de un lenguaje en el que hablan también las formas en la experiencia sensible y diaria del espacio. El hombre necesita ampliar su libertad y tomar posesión

de la verdad, del milagro visual incesante que envuelve su vida. De esta educación trata el arte porque su finalidad es la salvación espiritual del hombre.

Yo me atrevería a afirmar el fracaso actual de la educación religiosa y a explicarlo porque no va acompañada de una paralela educación estética de la sensibilidad. Francisco de Asís vivió y enseñó con esta doble e inseparable formación espiritual. No se puede vivir una fe religiosa sin el júbilo vital de las reacciones poéticas que la acompañan, cuando sabemos descubrir el espíritu que pregunta desde las creaciones de la Naturaleza y el espíritu que contesta en las creaciones artísticas del hombre.

6) En qué puntos fundamentales cree usted que se diferencia su teoría estética de la que pudiéramos llamar tradicional? Concretamente, ¿en qué, su escultura?

No hay una teoría estética tradicional sino muchas, según el tiempo cultural y el lugar del hombre. El arte no se detiene jamás. Cada época crea su arte y dentro de cada época, el artista puede entrar en desacuerdo y agregar un propósito y proponer una solución personal. En este sentido yo no discuto con ninguna tradición, estoy instalado en mi tiempo y se me ha ocurrido concretar algo más sobre la naturaleza y la dirección en que estamos trabajando.

Si la escultura actual tiende a imaginar el movimiento o a producirlo, confundiéndose con la naturaleza o con el hombre, yo busco para la estatua una soledad vacía, un silencio espacial abierto, que el hombre puede ocupar espiritualmente. Un lugar espiritual de aparcamiento y de retiro, de protección.

7) ¿Qué medios propone usted para la educación estética del pueblo? ¿Cree usted posible dicha educación?

Hay una educación profesional para entender la complejidad estética de la creación, o al menos en alguno de sus aspectos. Pero podemos relacionar también la obra de arte con la educación, en cuanto afecta por su sola presencia en la comunidad. Una sociedad aunque no entienda de obras de arte, no es la misma en presencia de las obras de arte o en la ausencia de ellas. Si no entiendo una obra de arte, pero la tengo delante, no puedo evitar

de sentirme acompañado por alguien o por algo que está aquí mismo, pero un poco más allá. Un hombre para ser distinto a otro, basta que se haga unas preguntas distintas, siempre de alguna forma, obtendrá una contestación. La ampliación de estas respuestas personales representa una ampliación de su conciencia de la libertad y del interés por su educación.

152 8) Qué ha significado para usted Aránzazu? Qué ha representado en su evolución artística?

Esta pregunta es muy delicada y me parece hecha con profunda intención. Me gustaría contestarla con amplitud, pero no sé cómo resumirla. En mi camino espiritual, Aránzazu ha significado dos cosas. En lo artístico, la posibilidad de ensayar mi sujeción a una labor de equipo como disciplina de trabajo y en cuanto al planteo de la escultura el enfrentarme con las condiciones más difíciles y delicadas para el cálculo de su solución, puesto que en el caso de Aránzazu la puesta en ecuación de los factores que es preciso reunir para su conversión en estatua constituye el caso de máxima dificultad y responsabilidad: el tema religioso, la arquitectura y el paisaje, la definición religiosa de nuestro pueblo en función del porvenir, mi propia concepción religiosa, el arte en la concepción contemporánea y en mi criterio personal, y el momento histórico con el sentimiento popular de esta realización.

De la conjugación de todos estos factores surge la solución, en forma de varias respuestas o variantes que ha sido preciso meditar.

La pretensión de acertar desde fuera en el juicio de este resultado, o desde cualquiera de los factores, por separado, queda estéticamente fuera de la realidad tratada. En escultura no se cae en herejía, es más correcto afirmar que subí en herejía. Esta es la otra parte espiritual de mi experiencia en Aránzazu. La identificación en mí de la salvación estética con la religiosa. La no interrupción de mi vida religiosa desde lo estético. He comprobado en Aránzazu que iglesia y estatua dicen lo mismo para mí. He entendido que no son dos mundos distintos, que no tengo negocios diferentes. Todo día es para el escultor domingo, día consagrado a la salvación espiritual.

9) Cuál es el mensaje religioso y artístico que desearía darnos en su obra de arte?

El mío, que acabo de expresar. No tengo otro y es tan sencillo, tan franciscano. La sensibilidad artística transforma religiosamente al hombre con su mundo y con su vida. El amor que se pone para la estatua es un amor sin horario ni condiciones. Es el mismo amor que convierte a un hombre en un apóstol, el que convierte a una piedra en estatua. Así todas las cosas pesan hacia arriba. La fe religiosa es creer lo que no vemos, pero la fe estética nos enseña a creer en todo lo que estamos viendo. Sin sensibilidad visual el hombre religioso crea un divorcio con su vida, camina sobre un solo pie, como un animal en pecado, pesado y triste, en medio de unas tinieblas que están llenas de luz y de milagros.

10) ¿Cree usted que el vasco tiene madera para las artes plásticas? Hasta dónde usted cree que lleguen sus posibilidades raciales de artista? ¿Qué artistas ve actualmente en el País Vasco?

153

En cuanto a las disposiciones raciales para el arte, yo no soy nada partidario de racismos de ninguna clase, pero como creo en todo puedo también reflexionar algo sobre este punto. (En este libro quizá se perciba un sentimiento racista en el orden estético y espiritual a favor de nuestro pueblo). En el fondo de los pueblos hay algo que nos define a todos como una sola raza y es nuestra reacción ante el común destino de la muerte. En la comunidad que más fuertemente se defina este sentimiento trágico de la existencia, se definirá mejor el artista. La solución religiosa que tradicionalmente es la única que hemos encontrado a mano, ha dulcificado, digamos que ha ablandado, esta disposición natural nuestra para la actividad creadora del arte. Pero sin el arte, ya digo, que también el sentimiento religioso se debilita.

En cuanto a nuestra posible aportación al arte como comunicación y lenguaje, desde la realidad original de nuestro idioma, sí que podríamos hablar de características disposiciones raciales para el arte. Si a la influencia del vasco se debe, según la tesis de Menéndez Pidal sobre los orígenes del castellano, la transfor-

mación del latín no en gallego, portugués o catalán, sino concretamente en castellano, debiéramos intentar estudiar y deducir y descifrar la naturaleza de esta propiedad, de estos mecanismos, que no pueden ser tan secretos y que nos servirían de estímulo extraordinario y de orientación. A mi juicio este es el tema más urgente y actual para la investigación vasca.

Nuestra política cultural ha sido siempre muy limitada y falta de una verdadera ambición educativa, experimental y política. Las energías creadoras de nuestro pueblo están intactas desde el neolítico. ¿Cuál es la hora actual del mundo para nuestra poesía, nuestra filosofía, nuestro teatro, nuestro ballet, nuestra novela, nuestro arte? ¿Sabemos ciertamente de qué trata todo esto y cómo se enseña?

Pienso en el día próximo que en nuestros pueblos y caseríos haya aparatos receptores de televisión. Si no estamos preparados para tomar el control, la creación y dirección técnica de nuestros programas, y con el más alto nivel intelectual y sin concesiones con todo y para todos, si hemos de someternos con nuestra pasividad espiritual a recibir lo que se nos envíe, ya podemos despedirnos de nuestras pequeñas capillas y aficionados a la investigación y de Amigos del País y de las últimas esperanzas de ser otra cosa que este museo de literatura, historia y figuras de cera en que nos hemos convertido.

DE UN PUEBLO GUIPUZCOANO A OTRO

En esta copia de la grabación directa de mi conferencia de Irún, pedida por unos amigos de Pasajes, agrego alguna reflexión. Vivimos sin comunicarnos entre nosotros y tenemos que aprovechar una ventana que se abre con el viento, para sacar la cabeza a la calle y saludarnos, un pedazo de cinta que sobra, como en esta ocasión, para conversar un momento más. Aquí hemos dejado en esta grabación, la manifestación insistente al final del público como prueba de su interés por la creación de la Casa de la Cultura. A continuación mantuve una breve discusión con el director de "El Bidasoa", que hemos preferido suprimir

ya que acordamos volver a nuestra relación cordial indispensable para nuestra convivencia y para nuestro servicio en la ciudad. Públicamente nos estrechamos la mano con la aprobación unánime y emocionante. ¡Qué hermosa esta disposición que casi todos tenemos para entendernos y que tan pocas veces tenemos oportunidad de usar! Es que nos falta el trato directo entre nosotros y ante los demás. Parece siempre que somos representantes de otros y que nunca somos responsables de nuestra acción. Hemos perdido una virtud cívica fundamental que debemos hacer lo posible por recuperar: la libertad de opinar por nosotros mismos y de dejar expresar su opinión a los demás y de escucharles. Nadie nos impone la obligación de encubrir responsabilidades de tipo amistoso, secundario, particular. Esta imposiciónseudopolítica de los clanes de amigos y aficionados al manoseo tradicional, caciqueril y paternalista, sobre los intereses superiores de la comunidad y que sólo el tratamiento abierto, técnico y profesional, puede solucionar, ha postrado a nuestra provincia culturalmente en el lamentable estado en que hoy se encuentra. Nuestros pueblos están descuidados en sus más elementales medios de información y de formación cultural y se desconocen mutuamente. Los hombres vivimos aislados los unos de los otros y todos en una gran incomunicación con los acontecimientos extraordinarios de la creación espiritual de nuestro tiempo, del que estamos informados exclusivamente por los folletines fáciles y negativos, desalentadores, de sus miserias.

Nuestra capital donostiarra ha demostrado no tener la menor visión para proyectar los fabulosos intereses de un turismo internacional, para nuestra capital y nuestra provincia, en función de nuestra realidad (desencadenamiento de nuestras energías creadoras para la cultura y en provecho de nuestras necesidades) y en relación con las necesidades y la realidad espiritual de los de fuera. Nuestros Festivales de verano son una atrasada improvisación que nos cuesta mucho dinero, nos desprestigia en lugar de aumentar el interés y la atracción hacia nosotros, al mismo tiempo que deforma y entristece nuestra propia personalidad, descoloca y anula, desencanta nuestra inspiración espontánea y popular.

Hemos leído con tristeza infinita en el último "Cahiers du cinema", el número 123, el de septiembre*, este amargo comentario del crítico Jean Domarchi sobre nuestro último Festival: "En esta amable villa barroca (la Karlovy-Vary del Atlántico, nos llama a San Sebastián) todo es desalentador y si este estado de cosas se perpetúa, los amigos del cine deberán evitar como la peste tales manifestaciones más cercanas de una feria agrícola que de una manifestación artística". Ahora nos preguntamos ¿qué pueden contestar a esto nuestros suficientes y tercos improvisadores del Festival? No contestarán nada porque querrán seguir ignorándolo todo, porque no permitirán que nadie les pregunte, ni les informe, ni les señale nada (Nadie les pide responsabilidades de nada!). El absolutismo no suele ser bueno, pero en el aficionado es de fatales consecuencias. Cada vez las cosas se están poniendo mucho peor para quienes creen que se puede jugar caprichosamente con los intereses materiales y espirituales de nuestro país, a espaldas del mundo y de los que entre nosotros tenemos una determinada representación profesional injustamente condenada al silencio.

Hace ya años que estamos tratando inútilmente de acercarnos en toda oportunidad que se nos presenta, privada y públicamente, a los que tienen en su mano alguna posibilidad de mejorar sus muy atrasados criterios en estas cuestiones. (Desde 1949 en San Sebastián, Madrid, Bilbao, Santander, en las Conversaciones internacionales de arte, 1952 y 53). Y hace dos años estuvimos a punto de fundar entre varios escritores y artistas de San Sebastián, el organismo de información, consulta, asesoramiento técnico e investigación y hasta el sistema propio e independiente de financiarlo, que no solamente hubiera salvado a tiempo nuestros Festivales sino que nos hubiera colocado a la vanguardia de los demás países en el mundo de la creación artística contemporánea, con su formidable proyección en nuestra educación, en nuestro turismo, en nuestra economía.

* Es el año 1961. En este momento es ya julio de 1962: el Festival de cine se acaba de efectuar, la fecha adelantada, apresurada, como esos entierros en que el muerto mismo hace tiempo que ya no está. «El Bidasoa» también en estos días acaba de terminar de fallecer. Muy otra cosa sería entre nosotros la vida con un poco de esta decisión que (entre nosotros, como parece) sólo tenemos para morir.

Hace unos días hemos tenido ocasión de reunirnos algunos escritores y artistas guipuzcoanos en Araoz, lugar de nacimiento de Lope de Aguirre, con motivo de los 400 años que ahora se cumplen de su muerte (y de su vida). Nadie ha escrito en la prensa sobre esta reunión, ni nadie escribió sobre la primera conferencia que hace muy poco ha dado en San Sebastián Caro Baroja sobre nuestro gran novelista Pío Baroja. La misma desatención ha correspondido a mi conferencia, sobre la Casa de la Cultura para Irún. Debemos reflexionar qué nos está sucediendo, puesto que nadie nos prohíbe que participemos en nuestro mejoramiento cultural: ¿quién nos impide referirnos a nuestra realidad, qué escrúpulos particulares nos acobardan para intervenir y orientar desde la prensa de nuestra capital?

A esta reunión de Araoz, acudíamos de distintos pueblos de nuestra provincia y parecía que veníamos de los más apartados lugares del mundo. Hablamos todos de historia, de filosofía, de arte, queríamos cada uno decirlo todo como si nunca más nos fuéramos a ver. Afortunadamente convinimos en que no se podía hacer memoria de Lope de Aguirre, el guipuzcoano, sin hacerla al mismo tiempo de su paisano y víctima suya, el navarro de Arizcun y señor de Ursua. A los 400 años hicimos que se reconciliaran. Con este motivo, en la estatua para Lope, estará Lope con Ursua y esta estatua para Araoz se pondrá también en Arizcun, en donde proyectamos reunirnos en otra ocasión. Considero que en esa nueva reunión podremos tratar también de dejar de lado a la historia como una de las formas actuales de evasión, de deserción de nuestra realidad. En historia se nos ha convertido la propia vida actual a través de los corresponsales extranjeros en la prensa, la radio, la televisión. Vale la pena reflexionar cómo se nos da toda información como historia de los demás, la que se nos impone fatalmente, acentuando nuestra pasividad de espectadores, paralizando nuestra voluntad para ver y considerar activamente las cosas. Donde podemos darnos cuenta de este peligro que es para nosotros la formación de una especie de conciencia (o subconciencia) de no intervención, es asistiendo a un reportaje vivo de los que a veces nos transmite la televisión. Cuando apagamos el televisor creemos haber participado en el dolor y

las preocupaciones del mundo: y ya no nos parece suficientemente interesante nuestra pequeña realidad (esto es en el fondo lo que deseamos cobardemente) y así abandonamos nuestros problemas diarios en manos de los demás. Pero no nos engañemos: esta pequeña realidad nuestra es para nosotros mucho más importante que todos los grandes acontecimientos de la realidad mundial, en la que sí tenemos (o podemos esperar) un posible acceso, es precisamente a través del mejoramiento de nuestra inmediata y diaria situación.

No podemos seguir aislados, engañándonos con colaboraciones superfluas o meramente literarias para la última página del periódico. Nuestra labor se ha de concentrar en el pequeño libro. El libro no se pierde nunca, tarda pero llega siempre. El otro medio para nuestra intercomunicación son estas bobinas de cinta que tan fácilmente guardan conferencias, música, lecciones, que podemos reproducir, intercambiar, y discutir, por la red modesta pero que ya tenemos y de un gran valor espiritual en nuestros cineclubs.

Hoy se trata de crear una Casa de la Cultura para el Bidasoa (Irún-Fuenterrabía). Debemos saber unirnos para realizarla. Mañana será para el Oria, el Urola, el Urumea... Están insistiendo los Amigos del País en una campaña para depuración de nuestros ríos. Tenemos que insistir nosotros en una campaña paralela de depuración espiritual. Ahora es la Operación Bidasoa. Se trataría de una Escuela piloto, ya hemos dicho para qué: es la misma que hace años toma tierra en un sitio y vuelve al aire, y va cambiando de nombre.

Los guipuzcoanos no podemos seguir consintiendo esta ciudad capital que tenemos (que no tenemos), pero somos nosotros que debemos hacer un esfuerzo por salvarla. No es que yo crea que se pueda hacer mucho y estoy personalmente aburrido de perder en este empeño mi tiempo. Pero a nosotros ¿qué nos importa lo que pensemos por cansancio o por comodidad? Nos interesa la toma de conciencia guipuzcoana que no tiene nuestra querida y cursi capital donostiarra donde hay elementos valiosísimos aunque tan justamente cansados como nosotros (cansados como donostiarras) pero dispuestos como todos nosotros, como guipuzcoanos.

Una estatua nueva —esta es gozosa oportunidad para el entendimiento— es un proyecto de alma sobre el futuro, una nueva disposición de participar en la existencia universalmente; es una extracción espiritual desde el fondo universal y defensivo de los pueblos, es curación metafísica, restablecimiento religioso. Una nueva escuela de escultores, una verdadera escuela de arte —a nosotros que a veces nos gusta ser tan exactos— es como una escuela de ciencias, casi exactas, de la salvación espiritual.

Cuando nuestros remeros, nuestros ciclistas, nuestros jugadores de fútbol, hasta cuando nuestros industriales ganan, ganamos todos nosotros. Pero hay ganancias nuestras que por su trascendencia deben ser mejor medidas y reflexionadas. Cuando un escultor vasco gana un campeonato mundial de escultura, en una competición en la que intervienen más de cuarenta países, y al año siguiente —en estos mismos días—, otro escultor vasco, en idénticas circunstancias, vuelve a ganar en la competencia internacional, representa este acontecimiento una hazaña espiritual de tal magnitud para nuestro pequeño y culturalmente pobre país, que a grandes naciones como Francia, Inglaterra o Norteamérica, con todos los recursos de su economía y de sus sistemas más avanzados de educación y ayuda, hubiera enorgullecido justamente, lo hubieran proclamado así y habrían extraído para su política cultural interior y exterior, inteligentes y provechosas disposiciones. Pero en nuestro criterio, lo que nos debe invitar a la meditación, no son los escultores vascos que ganan sino los escultores y los artistas mundiales que se pierden. Las enormes capacidades creadoras, casi intactas, entre nosotros, que se malogran, o, más exactamente, que ni siquiera se despiertan por no saber de qué se trata, por carecer del estímulo, de la información, de los medios de enseñanza más elementales que en esta provincia nuestra, y algo más que en las demás, se requiere.

Podría puntualizar en esta cuestión que he abordado siempre desde toda oportunidad, pero sólo trato ahora de enviar un sa-

* Saludo abierto al escultor Chillida (Extraordinario de El Bidasoa, junio, 1958).

ludo, un saludo cordial y un saludo abierto y político al escultor Chillida. Me considero el primero que debe hacerlo. Su triunfo mundial no puede quedar en una noticia de periódico y en un agasajo entre amigos. Quedará así pero no debe quedar así. Políticamente, no. Pues aunque al artista triunfador no se va a pensar que se le puede ni escamotear ni disminuir su triunfo, a su pueblo, involuntariamente, sí. Política quiere decir proyección pública, aprovechamiento popular de una conquista individual, puesta en la vida del bien material o espiritual que el esfuerzo particular alcanza o es capaz de producir.

Enhorabuena, Eduardo Chillida. Saludo de un taller de Irún a tu taller de Hernani. Enhorabuena, Donosti, paciente, querido, posible y tremendo pueblo nuestro: un poco de arena, un festival de cine sin mérito alcanzado y dos meses de verano. Sin tu escuela capital de artistas vascos, sin tu universidad internacional de arte contemporáneo, con sus certámenes, cursos, congresos y exposiciones mundiales de arte, que has ganado por derecho internacional propio. Saludo a Chillida. Salud a Donosti.

QUE ES SER HOMBRE EN GUIPUZCOA?

Me refiero a la respuesta que el guipuzcoano, puede dar hoy a la pregunta *qué es*. Las contestaciones podrían resumirse en una lista como esta:

pintor
electricista
concejal
músico
comerciante
pescador
papelero

de Tolosa
de Irún
de Azcoitia
donostiarra
español
vasco

católico
jesuíta
sindicalista
carlista
marxista
cocinero
banquero
cura

nada
Hijo de Aitor
concejal
juez municipal
periodista
músico
arquitecto municipal

de Tolosa
de Mondragón
pinos
como si fuera de aquí
ferretería
hotelero
de caserío
lingüista
levantador de piedras
donostiarra
pinos

Todo el mundo dice algo de lo que es, pero nada más que una parte, la parte que uno cree ser en ese momento, siempre una parte que por decir algo se opone a la de otro que no dice lo mismo. Nadie dice aquello que aquí en Guipúzcoa menos quiere decir, que casi como no dice nada hemos olvidado que dice todo lo que sería preciso decir hoy: *guipuzcoano*.

Guipuzcoano quiere decir en Guipúzcoa mucho más que vasco y que español porque quiere decir vasco, quiere decir español, quiere decir europeo dentro de una escala humana y personal, de una escala real, próxima, efectiva, práctica, homogénea, responsable, activa. En su propio dominio existencial. Sentirnos antes que otra cosa, todos guipuzcoanos en Guipúzcoa, es tomar conciencia de la unidad humana y funcional que somos como provincia organizada (que olvidamos de organizar) que es el objeto que nos define como agrupación humana y que asegura nuestra vida, nuestro rendimiento, nuestro servicio, nuestra función, en la medida real en que podemos realizarnos y proyectarnos desde nuestro medio existencial, con un dominio natural. La región o la provincia, somos unos pueblos y unos hombres en pie de igualdad, como hemos visto las palabras en la estrofa, en el concepto orgánico de serie (dentro de otras series en continuidad, no en un proceso de síntesis, de paquetes que se cierran y se desempaquetan, sino en abierta y fluyente continuidad). El concepto de patria chica y patria grande, ya no tiene sentido más que en la silábica acentuación de una geopolifonía latina cuya grandeza de estilo cerrado y monumental ya pasó. Patria chica (la provincia) responde al concepto de comportamiento, al estilo nuevo universal (y al viejo estilo nuestro) de una dinámica horizontal. Ser en Guipúzcoa cada uno guipuzcoano, es funcionar a escala de nuestra personalidad real y no puede dejar de funcionar nunca (si es que no se pretende que funcione de otro modo). El primer proyecto para Aránzazu (antes de la buena idea del concurso nacional) fue una ermita que un restaurador arquitecto quiso inflarla hasta convertirla en basílica, y no sirvió. Solamente en familia humana (sólo en guipuzcoano) podemos aquí funcionar todos con verdadera garantía de colaboración, de rapidez, de seriedad (con nosotros y para los demás).

Lo malo es que pasamos gran parte de nuestra vida no siendo más que alguna de las respuestas que hemos enumerado. Lo malo es que no hayamos pasado ya por todas esas respuestas y no hayamos concluido ya todos por coincidir en la última respuesta-nada (guipuzcoano), respuesta-cromlech como hemos visto que ocurre al final en los cambios del arte cuando hay una evolución.

completa. Lo malo es que no hayamos superado ya con una nueva conciencia cada una de esas fracciones de respuesta. Porque todo lo que se multiplica por un decimal (cada una de esas fracciones que no llegan, en guipuzcoano, a entero), el resultado es una división. Porque así en lugar de integrarnos nos estamos dividiendo. Estoy seguro que hay una ley de los cambios (digamos políticos) en la denominación existencial de la persona, semejante a la ley de los cambios en la expresión formal del arte, y que también concluye en una nada que es enteramente receptiva, que escucha y atiende a los demás. Y para el entendimiento dinámico de este hombre, no creo que sirva la explicación dialéctica de la realidad por el proceso ternario de la síntesis, que es indefinida y nunca concluye. Porque en la formación de un comportamiento es preciso en un momento concluir y definirse. Y este hombre definido así (como en el estilo de nuestro comportamiento tradicional) es bivalente, bigonométrico (tiene dos almas), su comportamiento es un par de fuerzas espirituales, una tensión abierta permanentemente vital. Sus resultados pertenecerán a la realidad y se podrán explicar por síntesis. Pero la explicación de su estilo personal, existencial, es distinta. En esta reflexión, es solamente lo estético (nuestra zona explicativa y regional del conocimiento) que nos debe guiar y conformar, con independencia de otros pensamientos que, aunque en otras zonas se razonan, aquí no nos parece comprobar.

Vivimos una situación que se parece mucho más al día de mañana que al día de hoy. Considero que el lugar del libro que destinaba para algunas aclaraciones no es ya tan necesario. Que el objeto de este libro ya está cumplido. Que no tengo aquí tiempo para más. Este montón de papeles para los apéndices que conservo sobre la mesa, con concretos problemas sobre nuestro país, voy echando al cesto de los papeles. Algunos los rompo decididamente, otros los arrugo, vacilando todavía si debiera utilizarlos. Ya estoy mirando este otro tablero que tengo de mesa a mi lado ordenado de cuartillas escritas del libro que ya consideraba haber concluído y que de pronto sentí que debía abandonar por éste que me pareció más urgente y al que me había pasado sin

darme cuenta. Ahora volveré a esa mesa y lo concluiré rápidamente. Quedaré definitivamente libre de esta opresión del arte en la que siempre he vivido. Ahora me levanto y doy vuelta a ese tablero cubierto de cuartillas que me recuerda los viejos tejados de nuestros caseríos con sus piedras encima para que no termine de volar. No ha volado todavía. Yo también he resistido. Mido la tarea que me espera. Quitaré estas piedras y saldrá todo volando. Es mi "Estética objetiva" con la interpretación final del arte contemporáneo. Muchos secos esquemas de estética. Debajo de este pequeño ladrillo hay una interpretación nueva de Velázquez. Al lado, esta pequeña piedra verde pulimentada de un hacha de ofita, sujeta un largo ensayo sobre Baroja y sus relaciones con la novela contemporánea, la pintura y el cine. Vuelvo a mi mesa. Me sonrío porque hubiera podido traer aquí ese estudio, pero no podría. Ya no estoy más en este libro. Ahora sé que lo he concluido. Y limpio la mesa. Me han quedado dos o tres notas publicadas que podrán completar el sentimiento de lo que he tratado en esta reflexión. En el orden que se publicaron, las dejo. Y me voy.

161

No. Tampoco son ya necesarias estas acotaciones de artículos en que oportunamente se denunciaba nuestra situación cultural y se proponían formas de colaboración y medios para superarla fácilmente.*

La terquedad increíble en no atender agrava las soluciones para el día de mañana. No merece la pena recordar. Midiendo tanta incapacidad. Tanto tiempo defraudado.

Sí, dejo aquí dos breves intervenciones más recientes sobre nuestra desastrosa política musical. Valen como examen de conciencia para cuando vemos subir a un quiosco una de nuestras bandas de músicos municipales. La primera intervención coincidía con la restauración de la Banda donostiarra y no pudo (por

* Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano: «La Voz de España». San Sebastián, 9, 9, 59. Es preciso rectificar nuestro festival de cine «La Voz de España», 22, 9, 59. De la encuesta de «El Diario Vasco» de San Sebastián, sobre la Bienal y el Festival de cine: días 21, 29 y 31 de octubre, 1959. Lo que destruyen las restauraciones: «La Voz de España», 10, 10, 59. Nuestra responsabilidad con los artistas noveles guipuzcoanos: «La Voz de España», 11, 11 59.

esa razón entre otras) pasar de Irún ("Banda de música, incultura musical", El Bidasoa, 3, 6, 61). La segunda ("Con mi música a otra parte", El Bidasoa, Irún, 17, 6, 61) sí se reprodujo (en "El Diario Vasco" de San Sebastián) porque ya no servía sin el primero.

BANDA DE MUSICA, INCULTURA MUSICAL

En nuestros pueblos guipuzcoanos y en las actuales circunstancias de nuestro subdesarrollo popular en la cultura, el mantenimiento municipal de las Bandas de música nos revela la dramática situación. La oportunidad de intervenir públicamente desde nuestra conciencia con una reflexión, nos la ofrece el pleito que se nos ha planteado en Irún por la provisión de la vacante, producida por jubilación del puesto de director de su Banda de música. Parte de la representación municipal se resiste a aceptar el nombramiento de un nuevo director que por disposiciones legalizadas le deberá proporcionar el Cuerpo nacional de directores de Bandas de música civiles con la intervención de la Dirección general de Administración local.

A Irún le resultaría mucho más humano y conveniente prescindir de esta convocatoria reconociendo y honrando con esta dirección al que actualmente la está desempeñando, su subdirector el maestro Azpiazu, compositor irunés y uno de los más notables flautistas de España, aunque no pertenece al Cuerpo nacional de directores de Bandas de música civiles. Al mismo tiempo, la asignación que debía corresponder oficialmente al nuevo director, más de 80 mil pesetas, se destinarían al mejoramiento de la situación de los músicos.

Pero esta cuestión particular del cambio de director no representa más que un aspecto secundario y superficial, aunque bien examinado nos conduciría directamente a su cuestión más grave y fundamental, pues ¿cómo poder seguir hoy considerando importante para una Banda de música la elección de su director? Hoy, efectivamente no es problema de dirección una Banda de música, pues no hay nada que dirigir, apenas cuidar, quizá, del

ensayo de un mismo y reducido repertorio que se encuentra arrinconado ya en el desván de nuestras casas, con media docena de discos abandonados con el viejo gramófono y los retratos de los bisabuelos ampliados por Oñativia al carboncillo.

Se nos invita a la reflexión de todos y todos debemos contribuir reflexionando. Para eludir la imposición de un nuevo director, se ha llegado a proponer que la Banda deje de llamarse municipal. Con un indudable buen deseo de inclinar a la opinión para que comprenda y acepte las disposiciones establecidas, se atribuye a la Banda de música ("El Bidasoa", número anterior, 27 de mayo) "su prestigio alcanzado fuera y dentro de la población y el haber contribuido a aumentar la cultura musical del vecindario y el mejoramiento de su sensibilidad artística". Yo no niego que esto haya sucedido en los desaparecidos tiempos en que una banda de música podía tener alguna justificación, cuando estaban sin perfeccionar todavía los sistemas primitivos de grabación en disco y de su amplificación de sonido. Cuando ni la radio ni el cine ni la televisión se habían popularizado. Hoy está a nuestro alcance fijar/trasladar y reproducir cualquier interpretación o audición importantes. La música ha entrado hace muchos años en la actividad más portentosa de su historia, aún de su historia tradicional, sin necesidad de invocar la revolución producida por el descubrimiento de la fuente electrónica de sonidos, y por sus sistemas directos de escritura y reproducción sin intérpretes. Hoy una Banda municipal ya ni la oye el pueblo ni la necesita. Es una costosa y anciana desorbitación de lo que en sus justos límites no puede ser más que una Banda militar. Entre nosotros sólo debe preocuparnos una atención especial a la Banda de chistularis.

Ya ni precisamos de orquesta. No pretendemos recordar que una banda no es una orquesta. Hace más de 40 años que no ignoraba esto la Banda de Astorga, que se abstenía de tocar otra cosa que no fueran pasodobles, con exacta conciencia de su limitación y cuyo ejemplo nos place señalar. La Banda de música no surge como preocupación artística sino como sentimiento vital de efusión y de marcha. En el origen del jazz hay una semejante necesidad vitalista y popular de expansión expresiva. Es esto lo

que eleva al jazz a categoría superior de arte, la afición, la decisión de sus componentes para expresarse por su cuenta, improvisando la creación. Esto es lo que justificaría únicamente una banda, su disposición voluntaria para la improvisación, para la autoeducación, para la creación. La categoría musical de una banda se confunde con las categorías del sonido en la naturaleza, está compuesta de vida, de gentes, de percusión y de viento. Pasaba así cuando los pescadores de chipirón que integraban la Banda pasaitarra, una de las más antiguas de Guipúzcoa, "La Constancia" de San Juan, ensayaban en las olas, viviendo su oficio. Esta música-acción era lo que valía (la que ensayaban mezclando el viento y las olas, la que salía) no la seriedad estúpida del muerto que subían al quiosco.

Por disposición oficial acaban de suprimirse Bandas militares, que son las únicas que podrían justificarse, en Vitoria y Santander y se anuncia al mismo tiempo, que siguen las de Bilbao y San Sebastián. ¿Cómo seguir defendiendo las Bandas de música municipales? Pero todavía no hemos dicho nada.

Una Banda de música es difícil de reunir y de utilizar, de aprovecharla en las necesidades que tiene una ciudad hoy de informarse y educarse musicalmente. Su pequeño y sabido repertorio sólo llega —afortunadamente— al mismo y reducido auditorio dominical, que con su gusto de oír lo que puede recordar, atrofia su sensibilidad, cerrándose para la comprensión de la nueva realidad. Y esto cuesta mucho dinero. En las circunstancias actuales en que la música ha avanzado tanto y viene desde hace tanto tiempo advirtiéndonos de las nuevas y profundas renovaciones operadas en la sensibilidad artística contemporánea y de los cambios radicales que es preciso adoptar con respecto a la preparación artística profesional y a la información y educación de la sensibilidad popular, resulta un derroche inconsciente e inadmisibile el mantenimiento municipal de una Banda de música, por muy rico que pueda parecer el presupuesto que un país disponga en el orden cultural. De tal suerte, que como en nuestros pueblos guipuzcoanos, en nuestra querida ciudad de Irún, donde la Banda absorbe la casi totalidad de sus recursos

para la educación artística, la Banda es el más notable índice del atraso en nuestro desarrollo cultural.

163

Me voy a permitir resumir el empleo que podía tener el actual presupuesto destinado a la Banda y que representaría la puesta inmediata en marcha de un renacimiento artístico y musical de Irún. La apertura para el público de una pequeña sala permanente de audición con su discoteca completa al día y sus libros y el equipo inicial de grabación. La adquisición de una furgoneta provista de un moderno equipo de reproducción, con grabadores, en servicio público permanente, asistiendo a los distintos barrios de la ciudad, a colegios e instituciones culturales, con programas de concierto, bailes, información de música contemporánea, conferencias, clases, cursos de divulgación artística, literaria, histórica, documental, ampliable con proyecciones cinematográficas. Una Asociación de amigos de la cultura musical y de la enseñanza que podría funcionar con el Cineclub de Irún, programando sesiones populares y coloquios los domingos sobre historia y estética de la música. Los servicios de grabación comenzarían a utilizarlos nuestros cineistas, artistas y compositores. En 3 años contaríamos en Irún con un modelo de Conservatorio (¿por qué esta palabra Conservatorio?), con una Escuela modelo de Música y de técnicas de la creación contemporánea, un verdadero Laboratorio de Música y artes comparadas. Habría que considerar la emisora de frecuencia modulada y la preparación paralela de técnicos de radio y televisión, en inteligencia con la Escuela actual de oficios mecánicos, pero me he extendido demasiado.

Las Bandas de música no tienen justificación civil ni musical. El Cuerpo nacional de Directores de Bandas de música civiles, no tiene sentido para sobrevivir. Viejos oficios mucho más importantes y de creadora tradición, están desapareciendo. Yo voluntariamente ya me he separado del mío de escultor. Se han abierto nuevos panoramas en las técnicas creativas y de educación. Hace muy bien el Ayuntamiento de Irún, y su actitud podrá servir de ejemplo en nuestra provincia, imponiéndose una seria reflexión ante los problemas actuales de una Banda de mú-

sica*, que no son sólo nombramiento de director, sino destino del presupuesto que por mantenerla se priva de las más urgentes atenciones a la educación. La desaparición de los inútiles y horrendos quioscos de concierto, sería una medida de embellecimiento urbano que seguiría a la transformación de nuestras Bandas. Para quien desee asegurarse del atraso cultural de nuestras ciudades le es suficiente comprobar que sigue en pie el monumento inefable de sus quioscos municipales.

Un compositor guipuzcoano me visitó un día para hablarme de la candidatura del maestro Escudero para la dirección del Conservatorio de música de San Sebastián. Por si podía influir como amigo de Escudero en personas amigas en el Ayuntamiento donostiarra. Le dije que los concejales amigos míos no eran verdaderos amigos míos ni tampoco de San Sebastián ni de Guipúzcoa. El Manhattan de la Parte vieja con sus rascacielos de vino, cerca del cementerio de los ingleses justamente es el cementerio civil de los donostiarras. Mientras no haya otra cosa: Concejales por Manhattan. Le dije que había sido amigo del maestro Escudero cuando estrenó el "Illeta" y yo consideré que era una oportunidad para utilizarlo íntegro como banda de sonido y realizar un gran documental sobre nuestro País Vasco. Entonces me moví mucho en este sentido. En un artículo se refirió Arteché a esta posibilidad. Le dije que vi muy mal que un compositor aceptase la dirección de la Banda Municipal de San Sebastián. Me explicó que eso era un paso para llegar a la dirección del Conservatorio. Le dije que consideraba que Escudero podía y debía dictar su cátedra en el Conservatorio pero no llevar la dirección. Le dije que ningún músico, en principio, debe dirigir un Conservatorio, o más exactamente, una Escuela contemporánea de Música. Que los estudiantes no van para seguir la orientación de un músico sino a ponerse al día de lo que se piensa y se hace y se proyecta en el mundo actual del arte, de la técnica y de las ideas. Que nuestros Conservatorios como las Escuelas de Bellas Artes en España están atrasados más de medio siglo. Que los que se creen

* Fue una minoría que invita al razonamiento siempre, y casi siempre pierde. Efectivamente perdió. Y se amplió la Banda y su presupuesto, con júbilo pleno municipal.

que pueden hacer algo como directores del Conservatorio deberían explicar sus proyectos y programas a los propios alumnos. Le dije que yo me presentaría. Nos reímos. Yo me reía en serio: ¿qué tal me vería usted dirigiendo el Conservatorio? En la molera de nuestros maestros no entran estos escándalos. En la de los alumnos irá entrando el papel pautado de los siglos 18 y 19. Cuando salgan al siglo 20 ya no tendrán ni juventud ni Escuela. (ver EDUCACIÓN ESTÉTICA).

Otro día, uno de éstos (agosto, 62) un gran amigo, Fernando Larruquert (familia de músicos) vuelve moralmente destrozado del Festival de Tours, al que fue invitado con la coral que él dirige. Larruquert también compone, también realiza un cine experimental que estudia con apasionada inteligencia. Y lucha con el grupo que aquí nos vamos reuniendo en Irún. Pero tiene otras obligaciones. Esto es lo grave entre nosotros: la entrega condicionada a la verdadera vocación. Larruquert ha obtenido con la Coral Irunesa primeros premios internacionales, ha obtenido un gran éxito en Tours, pero ahora vuelve beneficiosamente afectado en su conciencia creadora. Larruquert ha conocido a un joven como él, el director de un coro húngaro, Szokolay, que ha dirigido alguna de sus propias composiciones religiosas. Y Larruquert ha tenido prácticamente la ocasión de comprobar lo que él personalmente está trabajosamente intuyendo y estudiando: relación de su orientación experimental en cine, con la literatura actual, con el oculto estilo de nuestra música tradicional, con la preparación serial de los músicos actuales. He sacado un disco y lo he puesto. Larruquert no ha querido seguir escuchándolo. Me ha dicho con una gran tristeza: "Era esto mismo. Partía de aquí. Y es lo que estamos conversando siempre". El disco era el "Pierrot Lunaire", de Schonberg, experiencia atonal: 1912. Justamente el medio siglo que en nuestro Conservatorio, entre nosotros, no ha pasado nada.

Con estas líneas, que espero sean las últimas que escriba en bastante tiempo para un periódico, quiero agradecer al señor que firma "Un veterano" y al querido amigo Javier de Aramburu, por sus sentimientos personales hacia mi modesta persona, manifestados en sus escritos en contestación al mío sobre la Banda de música. Me sucede que por temporadas aparece algún escrito mío sobre cuestiones en las que creo es mi deber opinar públicamente. Con estas intervenciones pierdo mucho tiempo, sufro mucho y no consigo nada.

Hace muchos años era frecuente oír a una persona que defendía algo con convicción, afirmar: "yo llamo al pan, pan y al vino, vino". Era cuando aún la gente conservaba un pequeño repertorio de conceptos con alguna claridad. Hoy esa frase ha desaparecido, a nadie se le ocurre que pudiera tener ya sentido. Sabemos que no es pan el chicle que se infla ni cultura musical una Banda de música, pero nadie llama a la realidad con su nombre. La cultura ha desaparecido cuando no tiene sitio para discutirse, cuando ya no se reconoce su importancia fundamental en nuestra vida. El tiempo diario se ha hecho insuficiente para atender cada uno su propia vida material. Sin tiempo para atendernos espiritualmente, han desaparecido los medios y la necesidad de estos cuidados. La sensibilidad popular para comprender su situación se ha atrofiado hasta el extremo de que hoy nadie escucha, nadie entra en conversación, nadie entiende, nadie sabe ya ni leer si es que leer es un medio para enterarse, cuando alguien escribe para enterar de algo, no entendiendo lo que se ha dicho con la mayor tranquilidad y en el más indiferente y distante de los mundos.

Cuando Gagarin, primer taxista del espacio, descendió de su primera vuelta por nuestros alrededores, declaró que "en el espacio hay sitio para todos". Esperamos que así sea, pero yo sigo creyendo que también aquí hay sitio pero muy acaparado y en grave descuido. Yo aquí abajo nunca he sentido tan cerca, como vivos, a los muertos. Hay hermosos muertos todavía que amplían el espacio que nos queda. No creo que son aquellos a los que se

refería Milton: “millones de hombres caminan por la Tierra sin ser vistos”. Tal vez seamos nosotros que nos figuramos seguir viviendo. Pero mi profesión no es hacer comentarios, sino el ocuparme en cada oportunidad y en conciencia de un tema al que puedo aportar algo positivamente, entonces lo planteo y sitúo objetivamente para su solución, de forma que cada uno desde su condición profesional y política, pueda discutirla y completarla y, así, mejorar sobre la marcha, pero inmediatamente, nuestra realidad, no para otro día.

No, yo no soy el que está adelantado, es una nueva realidad. No hace falta, no, esperar 200 años a que las cosas maduren, esos 200 años ya han pasado. En cada minuto transcurren años enteros, cuando se sueña esa nueva realidad. Los siglos se abrevian con la educación. No podemos cargar unos cuantos con los siglos que van perdiendo los demás. Yo he planteado un servicio de asistencia pública para la cultura musical, combatiendo el que actualmente tenemos —la Banda de música— y que corresponde exactamente al que representarían en un servicio de incendios unos bomberos de uniforme en bicicleta y con una jarra de agua en la mano, o en un servicio de asistencia médica unas damas de la sociedad con una bandeja en la mano, con cataplasmas. Y si todos encuentran estos servicios muy románticos y pintorescos y hasta tradicionales, yo pido excusas por haber intervenido, pero si alguien no lo encuentra así, hubiera sido importante que también hubiera intervenido. No me rindo con facilidad pues mi fuerza la recibo de las necesidades de los demás, pero me retiro otra vez a mis posiciones.

Mi artículo no era para ser contestado a mí, sino para ser tratado constructivamente. Yo agradezco a los que me han contestado, aunque es a sí mismos que se han contestado. Otros no me han contestado por escrito, pero han hablado públicamente de mí. El director de la Banda de un pequeño pueblo guipuzcoano ha dicho que ya se ha enterado quién es Oteiza: “un escultor fracasado que donde interviene mete cizaña”. Esto ya está perdonado.

Otros creen que no soy de Irún y que no debía haber intervenido. Y debo recordar a los que involuntariamente han nacido

en Irún, que yo he nacido aquí voluntariamente, que como vasco mi pueblo son todos estos pueblos, yo soy de todos estos ríos y concretamente he elegido a este río vivo del Bidasoa y me he declarado animal fronterizo. Sueño como León Felipe que “tal vez el hombre no sea un animal domesticado”. Y él ha dicho también: “el sueño es un animal fronterizo como los lagartos”. Y Unamuno ha dicho que “la existencia humana y el mundo son un sueño que precisa de nuestro amor para ser realidad”. Somos de un pueblo en la medida que sentimos la necesidad de servirle. Hoy para mí mi realidad es Irún. Esto ya está perdonado. Me falta agradecer al director de “El Bidasoa” sus atenciones y su paciencia conmigo. Le he dejado mi último artículo sobre el cromlech neolítico y el carácter vasco, que seguramente no me traerá más que preocupaciones.

Pero no termino sin afirmar —me veo obligado a ello— que por lo menos en cuatro ocasiones que he tenido he demostrado saber representar mundialmente a mi país vasco y a España y considero que tengo derecho, cuando intervengo desde mi profesión a que la prensa de San Sebastián me ponga automáticamente en comunicación con mi pueblo y a que se me atienda y responda desde las secciones correspondientes que representan la orientación política y la crítica. Si mi opinión no puede tener repercusión ni siquiera en mi provincia de Guipúzcoa, si se retrasa o se silencia lo que digo, si tengo que estar dando mis explicaciones personalmente y predicando de redacción en redacción, llenándome la boca de desierto, es preferible que no siga perdiendo más mi tiempo. Esto no está perdonado. Cuando tuve que abandonar Aránzazu, escribí mi “Androcanto y sigo” que terminaba con estas palabras: “Para todos mi desnudo centauro de buenos días, pasadlo a cuchillo. Hasta luego, fontaneros”.

Este fue un artículo, el último, que publiqué en "El Bidasoa" de Irún (16, 9, 61). Apareció con esta "Nota de la Redacción": "Este artículo viene acompañado de una nota del señor Oteiza en la que se hace referencia a "El Diario Vasco" donde fue enviado el día 26 de agosto para su publicación. Esta nota que es algo extensa y delicada lamentamos no poder publicar por ausencia de nuestro Director". La nota que yo entregué (con el artículo) al Director, era ésta: Este artículo aguarda desde el día 26 de agosto en "El Diario Vasco" a que su director decida el momento oportuno para su publicación. Todos los días yo mismo dejo pasar oportunidades en que podría informar desde mi profesión, pues no soy periodista y puedo escribir directamente y en el momento en que siento la responsabilidad de hacerlo. Yo sé que nos interesa más a nosotros este artículo mío que una información sobre los eremitas en el desierto de las Batuecas, aunque resulte menos entretenido. Tampoco pretendo que todos opinen lo mismo. Pero si alguien públicamente da su opinión sobre arte y me nombra, yo entiendo que no es justo si algo debo aclarar, que se impida o aplase mi respuesta. El lector de "El Bidasoa" ya sabe por qué no escribo.

En la mañana del día que se inauguró en San Telmo la Exposición de Arte Actual, coincidimos observando la colocación de las obras, algunos expositores, un periodista y los organizadores que desde Madrid hicieron la selección. En la conversación yo hice algún comentario relacionando la escultura con la novela. Es corriente en la información periodística resumir con alguna frase, más o menos llamativa, la conversación con el artista. No es corriente, y se agradece, cuando el periodismo recoge una simple cita y agrega una explicación.

En unas notas sobre literatura ("El Diario Vasco", agosto, 20), J. A. M. escribe que hace unos días yo declaré: "Lo que hace Chillida es una obra de Baroja en hierro. Esto mío es un Robbe Grillet, demostración racional del desarrollo del vacío por una derivación de unidades" (era el resumen de mi comentario aparecido en esas mismas páginas, en una información sobre la Exposición) y a continuación agrega de su parte una importante aclaración sobre el pensamiento del novelista francés, con lo que ayuda a comprender mi comparación, precisándola por el lado de la novela. "Parece como si Robbe Grillet —explica en su noticia— buscara fundamentalmente dotar de un grano más fino la compleja realidad de espacio y tiempo. A veces sus personajes son un vacío en el corazón del mundo, un hueco en medio de los objetos".

No voy a detenerme en este aspecto particular de las identificaciones íntimas y de las profundas diferencias que tiene mi obra, estructuralmente, con la de Robbe Grillet. No voy a referirme a la naturaleza de la obra de Chillida, ni a la relación de nuestras esculturas con las últimas tendencias en la novela. Pero estamos tocando una cuestión última y fundamental en la investigación y la crítica del arte contemporáneo: la del análisis comparado de las estructuras en la literatura y en las artes. Y esto me afecta concretamente a mí. Y también a San Sebastián. Voy a tratar de esta referencia, simplemente, mientras aclaro mi comentario de San Telmo, que me interesa.

Conversábamos en la sala central en que se encuentran las esculturas de Eduardo Chillida y las mías (con Eduardo, María Paz, Torres Murillo, Ameztoy, Chueca Goitia, director del Museo de arte contemporáneo de Madrid y José Ayllón, crítico de Madrid y realizador del catálogo de la Exposición). Yo hice unas observaciones sobre la colocación de nuestras obras. Dije que el hierro "Ikaraundi" de Eduardo exigía un mayor espacio libre a su alrededor, que algunos pedestales con mi obra estaban demasiado próximos y eran demasiado altos y limitaban su campo expresivo. Que por la puesta en continuidad de los breves sucesos que la constitúan, su acción (la de esta escultura de Chillida) se propagaba más allá de sus límites. Puesto que era un estilo

puesto en tiempo, vitalista y no geométrico, espacialmente continuo, fluvial, inestable y sucesivo. Y agregué, que por su estructura correspondía al montaje de la novela en Baroja.

Al señalar la altura que se debía acortar de mis pedestales, comenté que también mis obras al quedar más bajas se mostrarían mejor, más retenidas, más lentas, más de acuerdo con la quietud vacía que perseguía al plantearlas. Que estructuralmente mi obra se relacionaba con la novela de Robbe Grillet. Este fue todo mi comentario, que si algo significa es porque muestra el único acceso para una crítica que hoy se considere responsable, al comentario de la obra de arte. No estoy para muchas más aclaraciones. Las oportunidades para la reflexión en general sobre la cultura, la preparación y clima suficientes, entre nosotros, para el diálogo crítico y constructivo, con su necesaria proyección para la vida espiritual de San Sebastián y nuestra provincia, la perdimos (resulta ahora que en provecho de Venecia) cuando hace dos años fracasó el Instituto de investigaciones estéticas que proyectamos para que trabajase como Laboratorio de estética comparada, coordinando nuestras exposiciones internacionales de arte y nuestros Festivales de cine, de música y danza.

Con las esculturas de Eduardo podríamos explicarnos el momento actual. Las mías se detuvieron en 1958 con una conclusión ética para el comportamiento de una nueva sensibilidad, sin obra de arte. Representamos dos líneas distintas en la investigación actual, dos estéticas que se complementarán en una estética de conclusiones experimentales. Es en la literatura (particularmente en la novela y el cine de investigación) donde es más fácilmente visible cómo las estructuras se van abriendo, con el apagamiento consiguiente de la expresión, obligando al ingreso activo del espectador en la obra. Por esto oímos hablar de antinovela, de antirrelato, de antipintura, aunque son denominaciones que todavía no corresponden. Estamos asistiendo a un acabamiento del relato de expresión (como trasestatua, trasnovela, tràsrelato) y cuya disolución final en una silenciosa actividad, como alojamiento y dominio desde el exterior, como traspaso de la acción al contemplador, todavía resultará muy difícil probar. (De mi obra que se expone, en "Rotación espacial, 1957" una forma ensaya un

movimiento, un giro completo. En "Descripción vacía, 1958" se describe formalmente la desocupación de un espacio, que en "El espacio vacío, 1958", acepto como conclusión experimental).

Cuidé de precisar la nota que se me pidió para el catálogo y debo lamentar que fuese reducida a cualquier cosa, que ni por razones de espacio o de improvisación, puedo admitir, ya que sobraba toda su inútil información, como sobra más de la mitad de toda esta Exposición, que ha resultado ser la misma que hace dos años se estimó que no respondía ni a la verdadera situación actual del arte ni a los intereses que debemos cuidar en San Sebastián, y que ahora ha vuelto a espaldas de los que la rechazamos. Así, vuelve a triunfar entre nosotros la rutina y la comodidad. Si tenemos el cine que hemos preferido para nuestro festival y la cultura musical de quiosco municipal que preferimos, ya tenemos también nuestra exposición preferida de pintura de retratos y paisajes. Ya tiene nuestra crítica su material acostumbrado para enumerar artistas, describir salas y hacer observaciones sobre la iluminación.

Pero como es la primera vez que expongo en San Sebastián algo de mi trabajo individual y la crítica por todo comentario ha dicho de mí esto: "Jorge de Oteiza, con sus cinco obras de intrigan-
tantes titulaciones" (Ribera, "La Voz de España", agosto, 23), me veo obligado también a otra aclaración: Si algunos títulos pueden considerarse ejemplo de claridad y corrección son los que yo pongo siempre a mis obras, pues con ellos trato de explicar lo que me estoy proponiendo experimentar. Para mí la explicación de una obra es más importante que la obra misma y también lo fue para Kandinsky. Después de Kandinsky (1866-1944), entre todos los artistas contemporáneos, yo podría tener el orgullo de ser quien con mayor rigor ha procedido en la titulación de cada trabajo, por una idéntica preocupación con él sobre la función pedagógica y la finalidad social del arte. Kandinsky fijó los principios espirituales del arte actual, quizá me está correspondiendo a mí explicar sus conclusiones.

Venecia y San Sebastián se asemejan en algunos aspectos: Festival internacional de cine, oficina y pretensiones para el turismo internacional, una bella ciudad heredada y hasta la misma

realidad actual del agua en sus canales y en nuestro río. Pero en Venecia, se muestran atentos a la realidad, piensan y actúan. Nosotros hemos preferido detenernos.

En la próxima Bienal de Venecia, según han anunciado sus organizadores, se va a fundar "el primer instituto en el mundo que va a tratar del estudio comparado de las estructuras en la creación artística contemporánea". No podía esperar yo menos del crítico italiano y secretario de la Bienal, Umbro Apollonio, que ser invitado a esa inauguración, a la que espero asistir como iniciador fracasado en San Sebastián, de esa idea que ha sido acogida por Venecia y que pone cierta tristeza en mi memoria y alguna amargura que se me ha podido escapar en estas resúmenes aclaraciones.

ARANZAZU, CULTURA Y TRANQUILIZANTES *

170

Han tenido que sugerirme que debo dar las gracias. Efectivamente, tendría que agradecer la valiosa y valiente adhesión que públicamente se viene manifestando a favor de la terminación de Aránzazu, en este diario. Aránzazu, artísticamente, hemos sido un equipo que un día nos reunimos para trabajar y otro nos disolvieron, cerrando nuestros talleres. Las causas que motivaron esta anormal situación no pueden ni deben ocultarse más tiempo. Ni deben tampoco aislarse. Solución de Aránzazu, si sólo es solución de Aránzazu, no habríamos adelantado nada. Pero, ¿cómo decirlo? Si hemos de volver, espero que nos llamen y que acudiremos los que quedamos. No estamos todos. Falta para siempre Lara, el pintor del ábside. Le ha sustituido Lucio Muñoz. Si yo hubiera muerto, otro me hubiera sustituido y la estatuaría podía ya estar terminada. Pero yo mismo tendría ahora que sustituirme. Indudablemente que no soy el mismo de hace diez años. Yo no hubiera podido esperar sentado al lado de mis estatuas en la carretera. Conservarlas así era perderlas. No puedo garantizar que esos Apóstoles no se hayan movido dentro de sus piedras.

La crisis actual entre nosotros es porque los que creen que la

* «La Voz de España», 8, 8, 62.

vida es un conservatorio, siguen obstaculizando todavía a los que piensan lo contrario, a los que vivimos preocupados por nuestra transformación, por acercarnos a un mundo que ha cambiado y al que ahora se nos dice que tendríamos que integrarnos. Ahora carecemos de la nueva mentalidad que precisamos para enfrentar con provecho el drama presente que es toda realidad. Ni siquiera entre nosotros estamos en situación de poder colaborar en efectivo contacto con educadores cuyas ideas generales hace mucho tiempo que han dejado de servir. Seguimos indiferentes a los cambios de la cultura: me refiero al repertorio envejecido de convicciones de los hombres encargados de establecer contacto espiritual del mundo actual con el nuestro.

A mí me gustan ahora los hierros que salen de la fachada, que salieron un día confiados a esperar las piedras de los Apóstoles y quedaron en el aire. Me gusta con el gesto que quedaron en el aire. Los once murales ya dibujados por Basterrechea en la cripta fueron borrados. Basterrechea fue el vencedor del concurso de la pintura para Aránzazu, juntamente con Lara. Por la violencia trágica de su pintura se le destinó la decoración de la cripta. El pintor pasó a la escultura y ahora está en el cine. Somos los que faltamos y espero que nos llamen juntos. Hace unos días fui a su casa para consultar un libro de prehistoria. El pintor trabajaba en un guión sobre la pintura de Gonzalo Chillida (creo que lo ha realizado ya en estos dos últimos días). Mostré a Basterrechea una de las reproducciones que seleccioné, en la que pintura y grabado de distintas épocas aparecen superpuestos. Me explicaba Basterrechea que si él volviera a Aránzazu, sus muros tendrían mucho de ese tejido de superposiciones, de materias y hechos interfiriéndose, borrándose y reapareciendo. Esto que cuento es parte de lo que es historia interna de Aránzazu y que creo me correspondía a mí en esta oportunidad recordar. Pero el problema de Aránzazu no está dentro, sino fuera. Creo que había empezado a decirlo.

He empezado también intentando expresar un agradecimiento. Me encuentro con dificultad de hacerlo si antes no aclaro alguna circunstancia. En mi terreno personal nunca se me ha permitido concluir públicamente una obra de escultura con derechos

ganados para realizarla, ni pasar de la etapa inicial de ninguno de los proyectos en los que he insistido para mejoramiento de nuestras investigaciones en arte y en nuestra educación, ni siquiera terminar mis explicaciones en la prensa. Ya me había hecho a la idea que hasta para dar las gracias encontraría dificultades y que otros tendrían que hacerlo por mí. Además yo soy uno que ha tenido que desistir, uno de los muchos en la desistencia espiritual injusta que ahora va a ser el momento de reconsiderar seriamente en nuestro país. Arteche ha golpeado con furiosa decisión en mis piedras en la carretera. Yo sentía que no hablaba sólo por mí. Las siguientes intervenciones han repetido mi nombre. Yo he sentido que leía otros nombres como el mío. Pero, ¿cómo decir algo tan simple? Algo tan simple como esta fórmula de creadora convivencia: que el que quiera conservar, conserve, pero que deje trabajar a los demás. Hasta la intervención última y feliz de Talavera, yo no estaba animado a responder. (Talavera: "Otra lanza por Oteiza... y por algunos más". "La Voz de España", 4 de agosto).

Talavera ha situado la cuestión particular de Aránzazu en el nivel ardiente de nuestra situación general. Talavera nos ha hecho el servicio más grande que nos podía hacer con su valiente intervención. Pues ha dicho lo que había que decir, mirando a donde había que mirar, sin necesidad de señalar a nadie y levantando la voz todo lo que hoy se precisa levantar la voz cuando se trata de nuestra salud espiritual y hay que decir toda la verdad. Talavera ha precisado que la oposición a Aránzazu (él dice a Oteiza) no es de carácter personal. "Que se encuentra fundamentada (analiza) en un estar ideológico, en un emplazamiento, en una posición previamente adoptada en torno a las cosas. Unos señores, no sé quiénes son, han llegado a unas ideas estéticas, intelectuales, se encuentran en posesión de una tabla de valores y se encuentran cómodos". Esta es la enfermedad que había que denunciar entre nosotros: la comodidad. Gracias, Talavera; yo también voy a levantar mi voz. Tú mismo cuentas en tu intervención que las dos veces que nos hemos visto hemos discutido apasionadamente y públicamente a grandes voces. Los dos (yo quiero completar esto que me recuerdas) creíamos que pen-

sábamos muy distinto y cualquiera podía haber afirmado: uno está de un lado y otro en el otro. Pero se hubiera equivocado: estábamos en el mismo lado, en el lado de los que podemos levantar la voz. De los que amamos lo mismo y con igual pasión, que coincidimos en los mismos proyectos y convinimos que lucharíamos juntos. Esto ha quedado claro.

Debe quedar bien claro (si no, de nada ha servido este movimiento vivo y espontáneo por Aránzazu) que la posición a Aránzazu no ha tenido otro origen que la defensa de una situación de comodidad de un grupo muy extenso, complejo y bien situado (¿de dónde, si no, su fuerza?) de gentes dedicadas a intercambio de comodidad entre ellos al margen de compromisos y responsabilidades que no se cumplen, que no han sabido cuidar y entender.

Esta sociedad conservadora de su comodidad (es toda una sociedad entre nosotros) es la misma que se opuso a la convocatoria nacional del concurso para el proyecto de la arquitectura de Aránzazu. La que impidió que se fundase en San Sebastián el Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas que hubiera salvado artística y económicamente, nacional e internacionalmente, nuestro Festival Internacional del Cine y nuestras escuelas y festivales de arte contemporáneo, de danza, de música y de cine. Y que hubiera resuelto del modo más avanzado para Europa orientaciones en la investigación para la cultura y la educación. Todo muere entre nosotros por comodidad. Aquí en Irún, se nos ha muerto la Casa de la Cultura proyectada el año pasado para el Bidasoa. Y con tres edificios oficiales disponibles y vacíos que ahora almacenan comodidad. Cuando Carredano, hace unos días, trató en estas columnas de la desaparición de "El Bidasoa", el periódico más antiguo de nuestra provincia, no se atrevió sin duda, a escribir el certificado de su verdadera defunción, y yo se lo dije: "El Bidasoa" ha muerto de lo que ha vivido últimamente: de comodidad. De indigestión de comodidad. Morimos espiritualmente por envenenamiento de tranquilizantes, que es la técnica que pone en juego la comodidad.

La gestación de una nueva mentalidad cultural ha concluído en el mundo. Hasta ahora secretamente en el laboratorio del

arte. Vamos a ver qué surge a nuestra vista. Nos intranquilizaba una vida interior. Las madres que tenían un niño dentro querían estar tranquilas. Ahora comienzan a nacer niños deformados. Por falta de adhesión a la vida, a la intranquilidad creadora de la vida. No es el arte nuevo, la estatua, la novela, el poema, el cine, que están deformados. Somos nosotros los que no hemos dejado nacer y sufrir normalmente, por una monstruosa, deforme y culpable tranquilidad.

Nuestros recursos económicamente han sido modestos, pero en ninguna oportunidad los hemos sabido administrar. Hemos preferido emplearlos en tranquilizantes. En estas mismas columnas advertía en una ocasión ("Oportunidad para transformar el ambiente cultural guipuzcoano", 9 septiembre 1959) que nos bastaba para llevar a la realidad una serie de medidas que acelerarían nuestra evolución cultural y popular con "entrar en colaboración con nuestros Ayuntamientos y hacer una revisión de partidas incompletas, de presupuestos muertos, de organismos inútiles, de personas innecesarias, y que el milagro de nuestra transformación cultural se daría también en el plano de nuestra propia economía".

Esta puede ser la hora en que nos decidamos a contemplar nuestra verdadera situación. De señalar la parte de nuestra sociedad, de nuestros organismos culturales, de nosotros mismos, destinada a esta misión conservadora de nuestra tranquilización espiritual.

Cuando vemos estallar un cohete en el aire, estas costosas luces tranquilizantes que ensucian la noche, no estamos de fiesta. Un cohete es un libro que se quema en la biblioteca. Pensemos que las bibliotecas que no tenemos las hemos quemado nosotros mismos. Queríamos fiestas tranquilizantes (¿quién las quiere?), festejos, deportes, velódromos, bandas municipales de música. Y no sabemos cómo es la música de nuestro tiempo, el arte de nuestro tiempo, el pensamiento de los hombres de nuestro tiempo. Y ahora nos tenemos que integrar en un mundo que nos lleva mucha ventaja, mucha intranquilidad espiritual por delante de nosotros.

De Radio Nacional se presentan en casa unos señores con un magnetofón. Tratan de entrevistarme (Emisora del Cantábrico) para una emisión que llaman "Háblenos de lo que no entiende". No entiendo bien la propuesta y reflexiono sobre qué debemos hablar y pido excusas un momento para anotar aparte. Hoy he enviado el índice que faltaba al impresor del libro. Aun tengo tiempo y creo debo adelantarme a la observación que más de un lector se hará. Reconozco que he tocado puntos que he criticado y no son de mi especialidad. Disciplinas del conocimiento que no entiendo bien, que tampoco puedo proponerme (si fuera capaz en inteligencia y en tiempo) de entender mejor. Pero mis referencias a otros campos no propiamente estéticos, nunca pueden ser consideradas injustas pues advierten solamente del contacto inevitable de otras ideas con las nuestras y en nuestra propia situación interna. (ver DISCIPLINA)

Y continúo en la entrevista. Que no voy a resumir. Que no sé si se radió. Quedaron en avisarme el día y se les olvidó. También se les olvidó un pequeño destornillador con mango de plástico amarillo. No entendemos la poca prisa que nos damos para integrarnos en los niveles europeos y la poca disposición de nuestros Ayuntamientos. De las nivelaciones en lo social, en lo económico, en lo cultural, ésta es la más inmediata y posible de afrontar desde la pequeña unidad dinámica y humana, real y concreta, que son (que debieran ser) nuestros Ayuntamientos. No entiendo que hablemos de una vocación universal de España y que nuestra realidad municipal sea una concepción burocrática, inercial y aldeana de nuestra vida. Sin la menor atención para los hombres entre nosotros de dramática aproximación con lo universal. No entendemos que se siga sin querer pensar en esta ciudad fronteriza de Irún, de Irún-Fuenterrabía, que hace tiempo debiera estar organizada para decir al que nos mira de Europa: Aquí está España, España a la vista! Y a España también desde hace ya tiempo: Europa a la vista! Un grupo de artistas vascos nos hemos dado cita aquí, estamos viniendo a vivir aquí. Personalidades internacionales de músicos, arquitectos y artistas, nos han

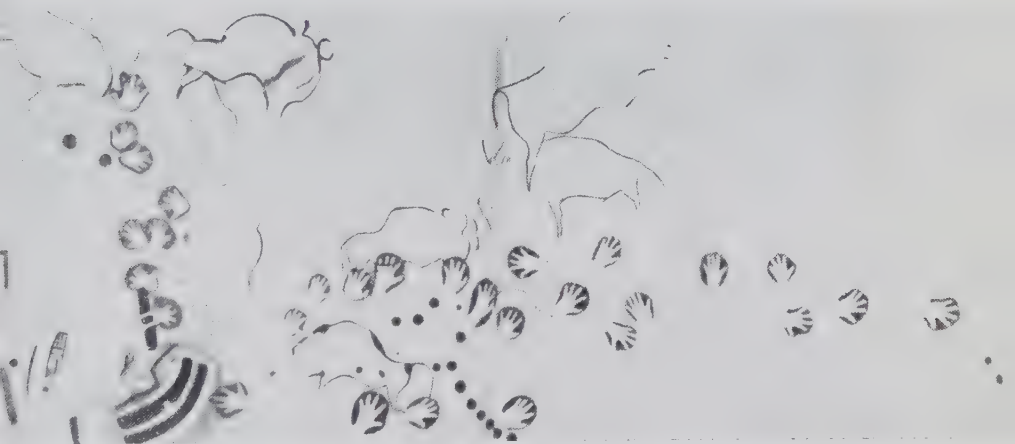
prometido su concurso y esperan nuestra llamada. No entiendo cómo Irún no atiende estos proyectos. De qué turismo hablamos? Qué ruinas, qué murallas pretendemos restaurar en nuestros pueblos? Irún fue quemado en la guerra y el arquitecto municipal restauró una ciudad de profunda pena. No entendemos que lo que sigue pasando en nuestros Ayuntamientos guipuzcoanos sea de tan poco interés y menos nuevo. Irún tiene 40 mil habitantes y ni una biblioteca. Guipúzcoa con más de 80 pueblos no creo que haya en más de 5 una biblioteca. No podemos entender que nuestra provincia de Guipúzcoa que goza de la renta por cabeza más alta de España (tenemos que suponer que es por estómago), en el cuidado cultural (verdaderamente por cabeza), hacemos por provincias, creo no equivocarme, la número 13. No lo puedo entender ni con estas cifras de la Unesco que tengo delante y que se refieren al gasto en la educación por año y por habitante: En Norteamérica, 106 dólares. En la URSS, 104. En Francia, 35. En Portugal (la última), 2 con ochenta. En España, 3 dólares. En España tratamos hoy firmemente de nivelarnos con Europa. Yo entiendo en lo cultural (es de lo que hablo) y sé que podemos. Y entiendo además que este esfuerzo al principio no es necesario que lo hagamos todos. Basta con el de unos cuantos que ya nos lo hemos propuesto (me refiero a nuestra provincia de Guipúzcoa). Hay que empezar por casa. Y nos tienen que atender nuestros Ayuntamientos (ver EDUCACION ESTETICA).

ILUSTRACIONES

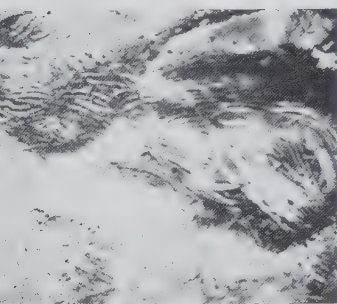
ÍNDICE EPILOGAL

ILUSTRACIONES

Ver en el ÍNDICE: EXPLICACIÓN DE LAS ILUSTRACIONES



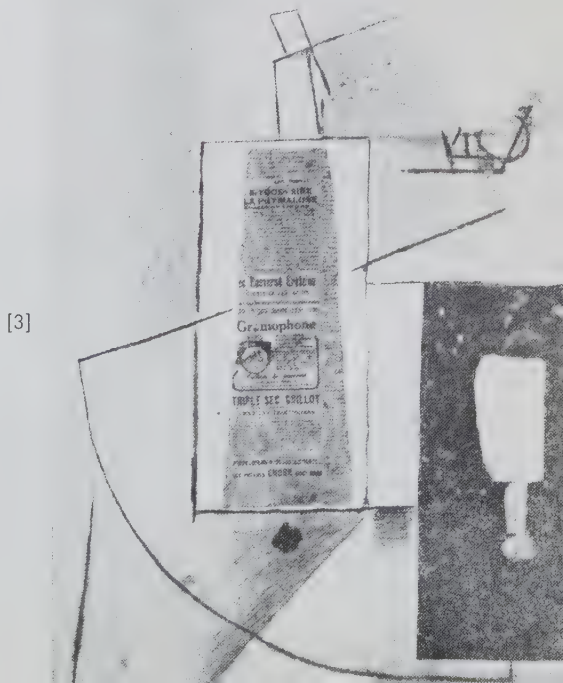
[1]



[2]



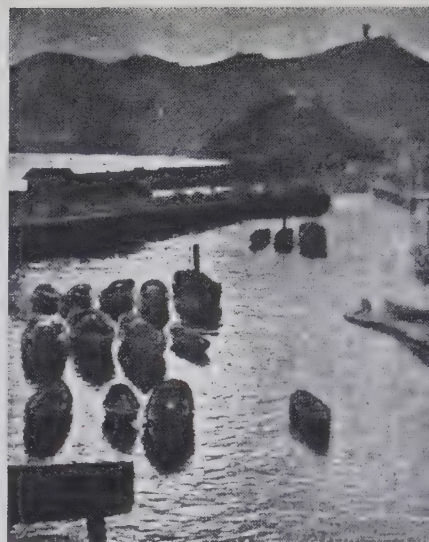
[4]



[3]



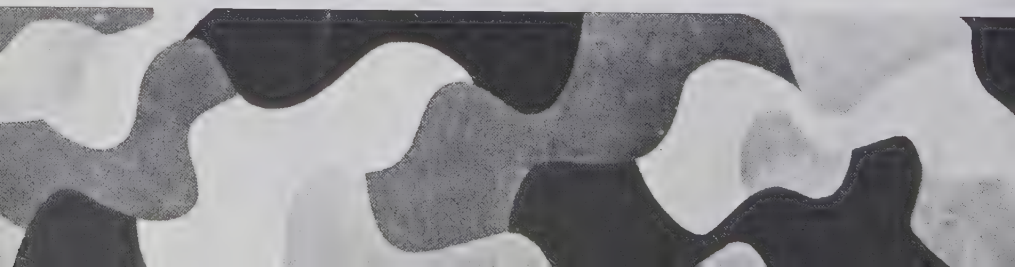
[5]

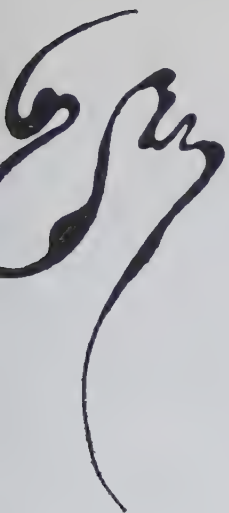


[6]

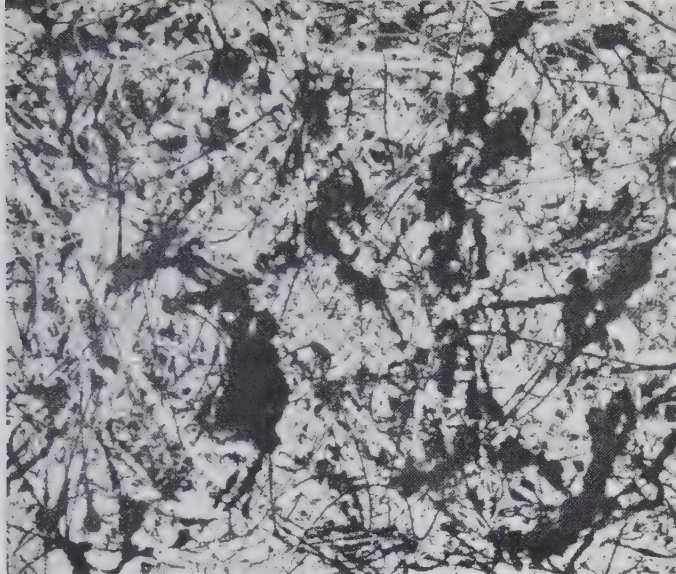


[7]





[9]



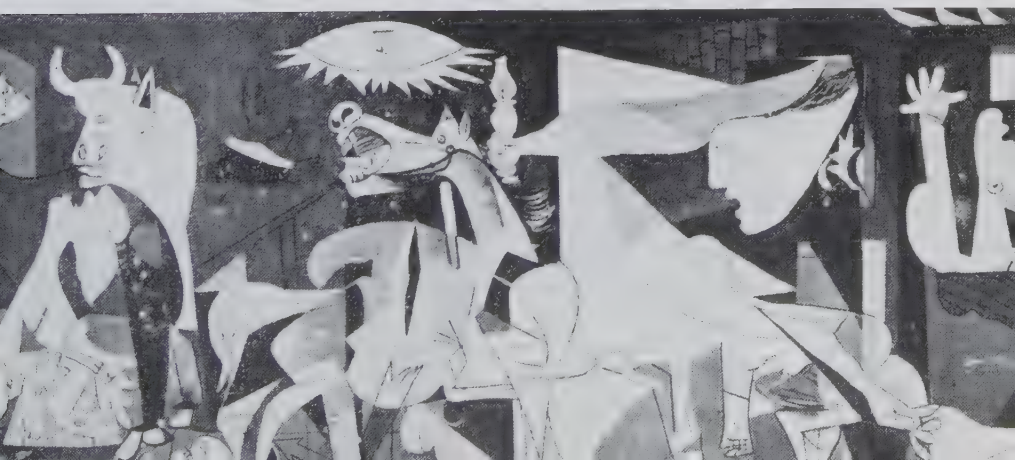
[10]



[11]



[12]

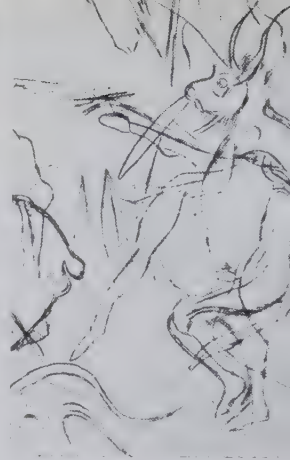




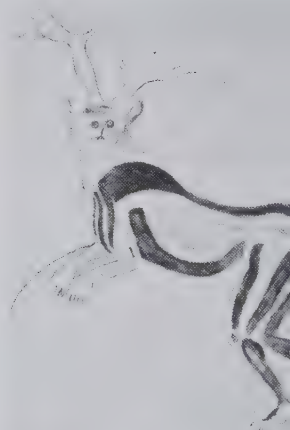
[14]



[15]



[16]



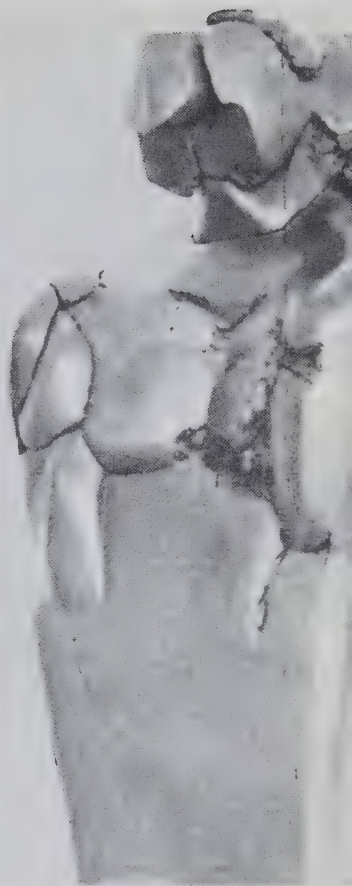
[17]



[18]



[19]



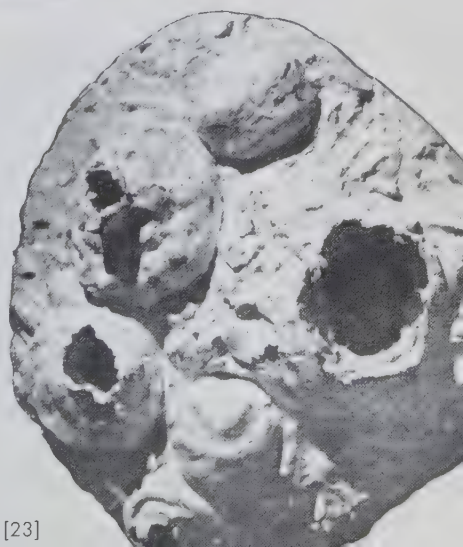
[20]



[21]



[22]



[23]



[24]



[25]



[26]

[27]

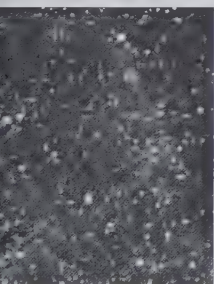




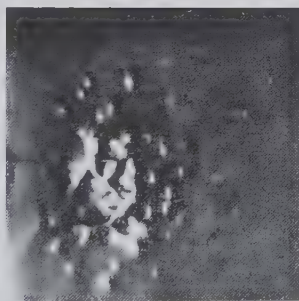
[28]



[29]



[30]



[31]



[32]



[33]

[34]





[35]



[36]



[37]



[38]



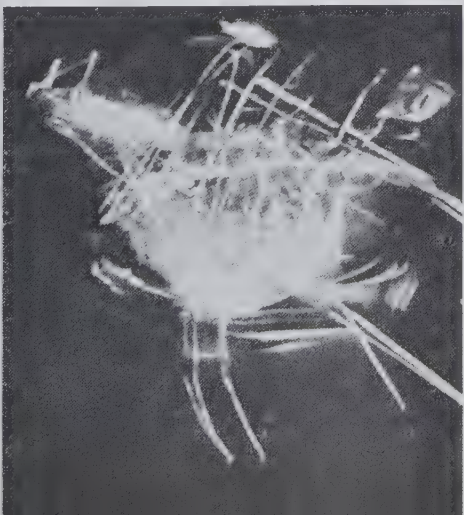
[39]



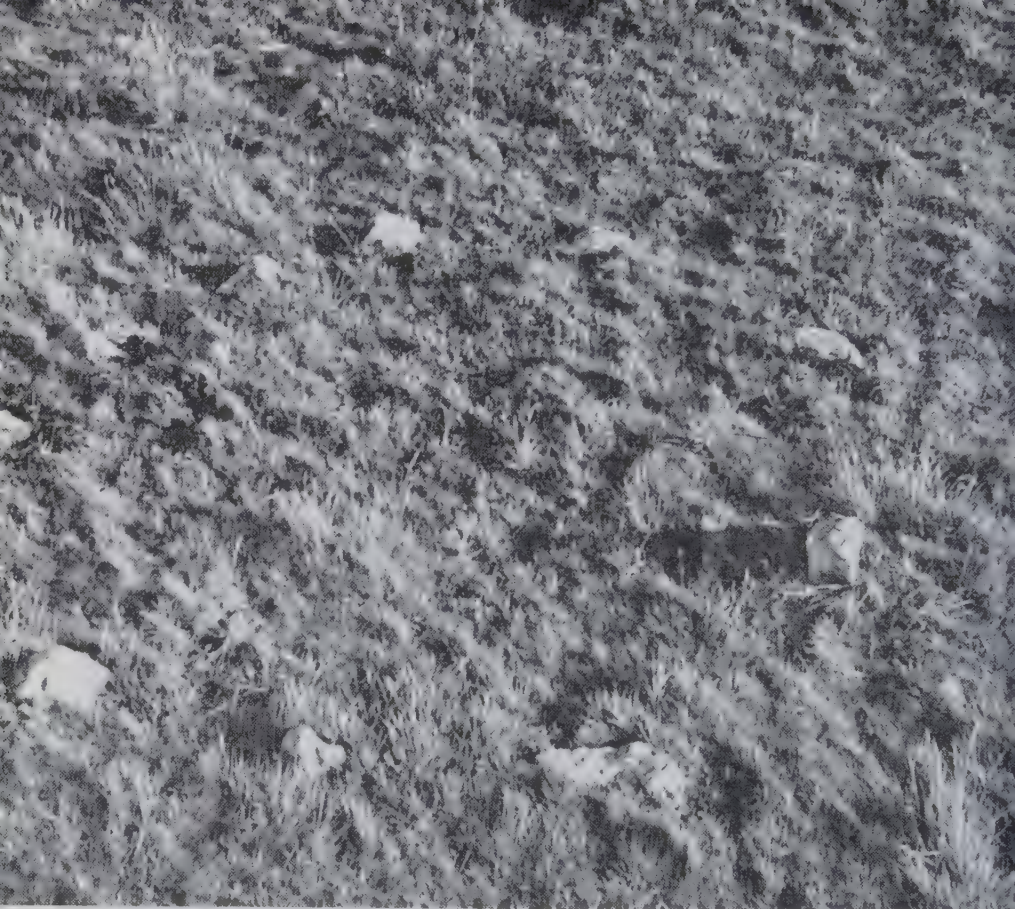
[40]



[41]

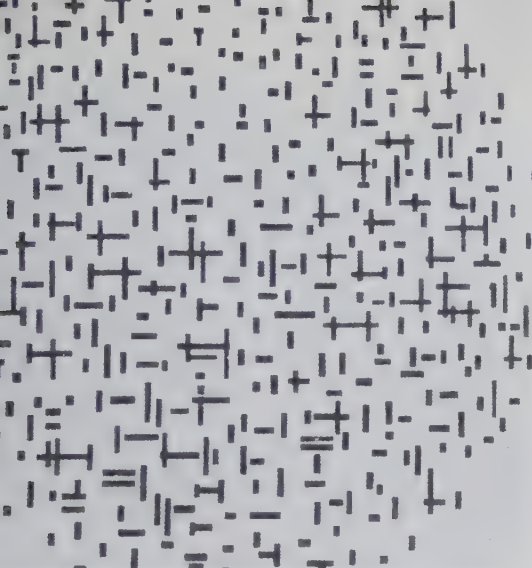


[42]

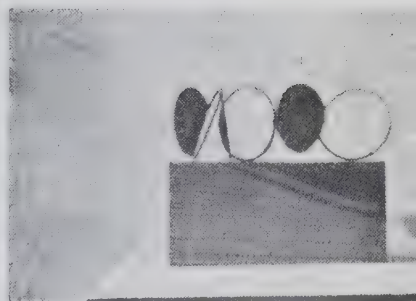


[43]

[44]



[45]



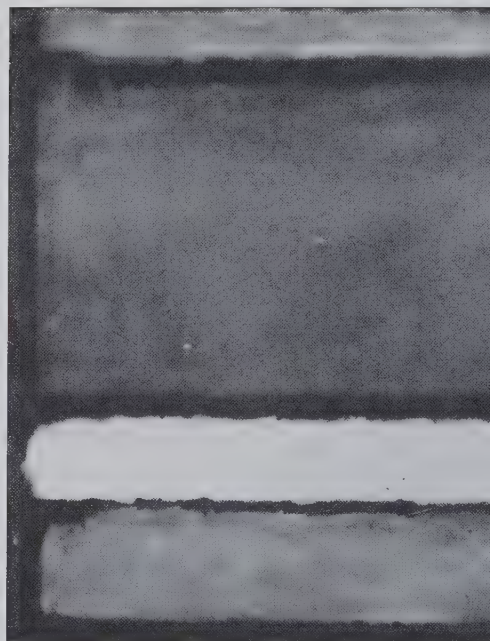
[46]



[47]



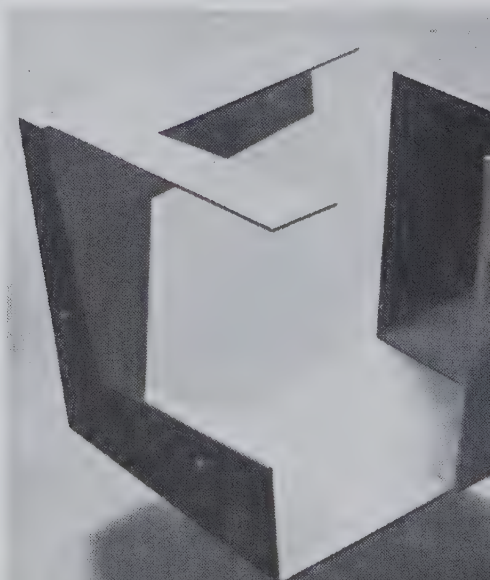
[48]



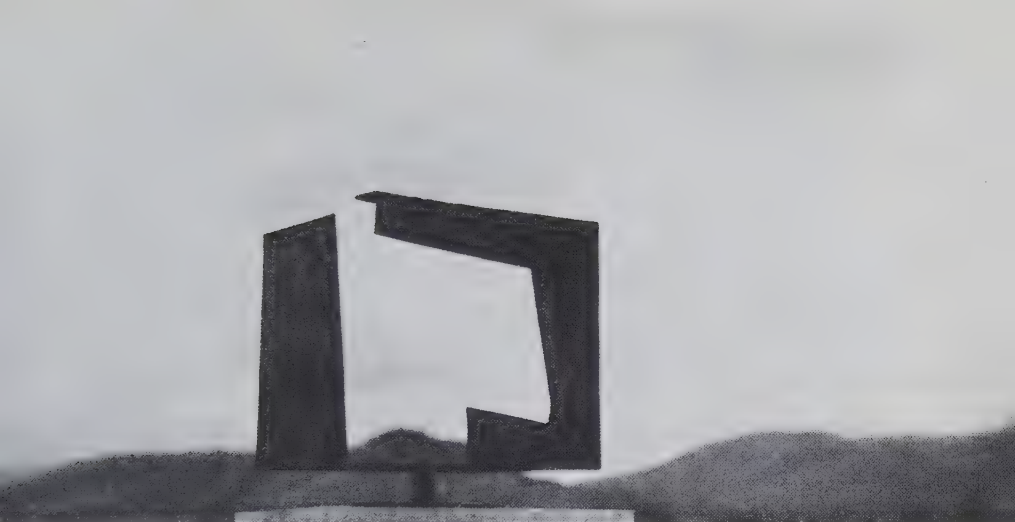
[49]



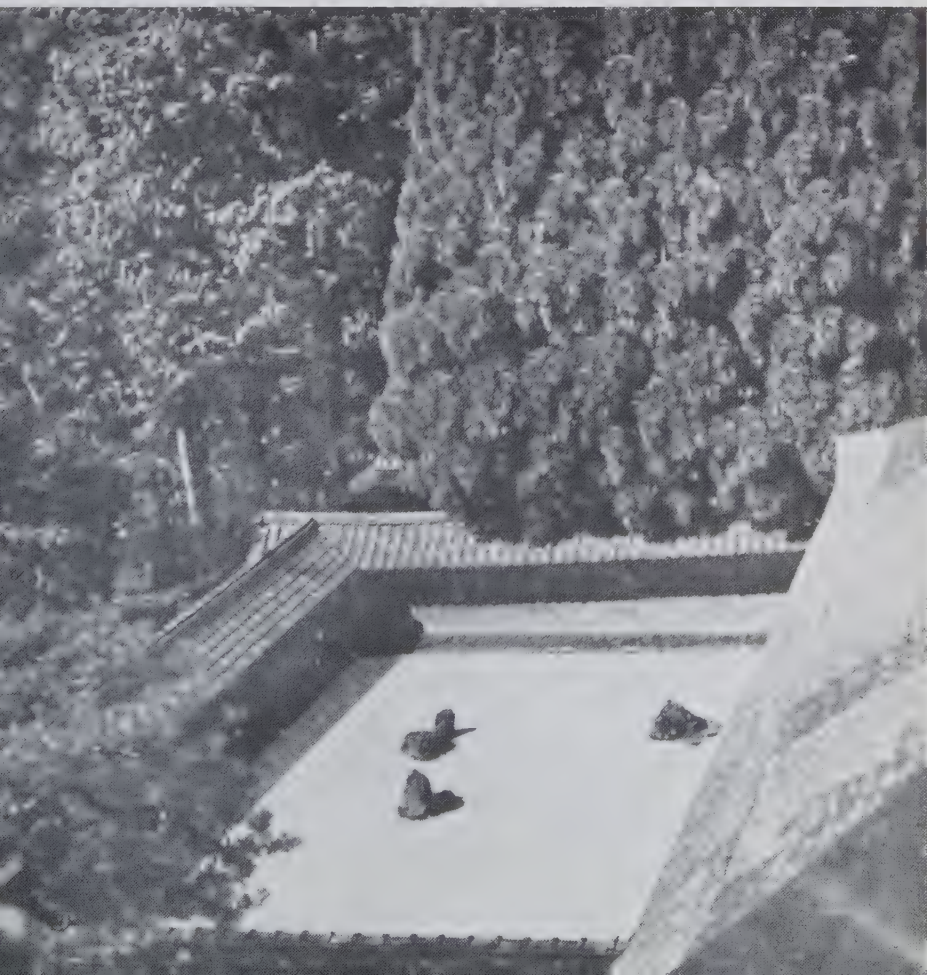
[50]



[51]



[52]



[53]

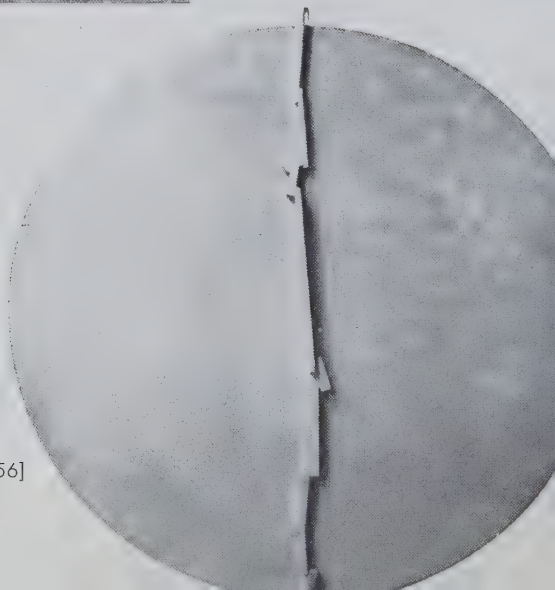


[54]



[55]

[56]

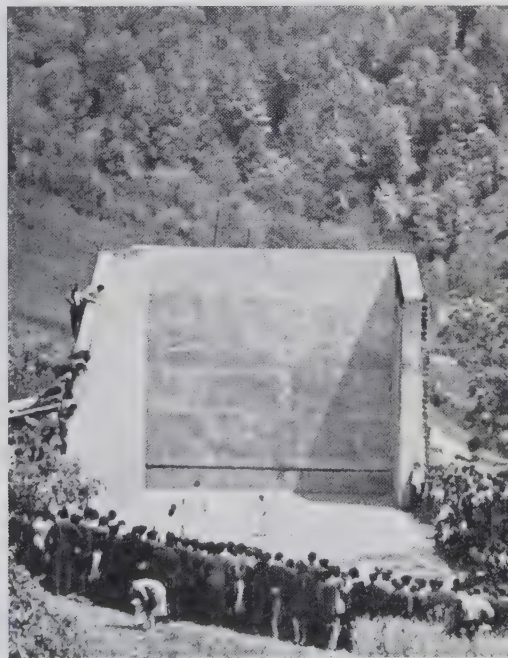




7]



[58]



[59]



[60]



[62]



[63]



[64]



[65]



[66]

ÍNDICE EPILOGAL

BREVE DICCIONARIO CRITICO COMPARADO DEL ARTE PREHISTORICO Y EL ARTE CONTEMPORANEO

172 Este libro, ya en la imprenta, me ofrece una sana dificultad para agregarle algunas notas al pie de las páginas que correspondería. Se me ocurre poner aquí esas notas alfabéticamente a manera de índice y epílogo. Se me figura un ejercicio muy grato a la técnica de nuestro bertsolari. Se le ha acostumbrado (al bertsolari) a proporcionarle un pie forzado, un tema de partida (que le sirve para decir lo que él quiere). Al fin de cuentas, nace su libertad de estas dificultades. Su propio estilo (en el que confía) nace así. La extensión desbordada por su libertad debiera guiar a los jurados para valorizar su competencia en los concursos de bertsolaris. Más bien (más malamente) se suele seguir un criterio opuesto, premiando al nadador espiritual de menor radio de acción, al más encadenado al obstáculo, al más espacialmente cercano o visiblemente sujeto. Las rimas (los pies forzados, el tema) no debieran ser considerados más que como pretexto para el desarrollo de una sumersión imaginada (en su memoria) y cuya revelación es el objeto supremo de su trabajo (y de su estilo). Sería mejor ensayar de proporcionar al bertsolari una serie de palabras dispuesta alfabéticamente. Proporcionarle un diccionario vacío (o una breve lista de palabras, sencillamente), que él trataría de ir llenando y de poner sentido, un sentido que también podía ser propuesto. Lo que importa en una narración es el análisis de su sentido y su posición.

Bertrand Russell tiene un pequeño diccionario del hombre contemporáneo (Voltaire escribió el suyo) en el que libremente ha resumido su pensamiento disperso en numerosos libros. Nosotros (es obvio suponerlo) no pretendemos insinuar siquiera que seríamos capaces de algo semejante con nuestras ideas artísticas (que ni son suficientemente importantes ni numerosas, como para precisar de tal síntesis). Pero sospechamos que en una forma tal de diccionario (de un artista contemporáneo) podrían muy bien facilitarse para su consulta las ideas y que la coherencia (o incoherencia alfabética del estilo resultaría (no resultando diccionario) (discontinuidad en los sucesos, insistencia y continuidad en la reflexión) muy emparentado con el estilo nuestro tradicional cuya comprensión espiritual hemos intentado en este ensayo. Aunque quizá, con suficiente claridad, no hemos logrado más que mostrar esta buena intención. De todos modos, para completar ahora algunos puntos del texto tenemos que servirnos del índice que, alfabéticamente con materias, nombres, bibliografía, se suele acostumbrar a poner al final de un libro. Estos índices resultan útiles pero su confección para mí muy incómoda y difícil (en esta apresuración desordenada). Los sitios libres por el índice incompleto los destinaré para las anotaciones.

Aalto, Alvar ver **ARQUITECTURA**, **EXPRESION**
abstracción 49 v. **EXPRESION E INFORMALISMO**
abstracto 50, 79, 80, 94
abuela-memoria 2, 19
aburrimiento y angustia 14
 y **felicidad** 21

ACERCAR Y ALEJAR

Los temas del arte tienen un aspecto natural cuya percepción no es completa, a veces es nula, hasta que el artista opera estéticamente. En esta operación se acercan los objetos primeramente dentro del campo de nuestra visión normal. Se van alejando y su expresión se apaga y desaparece (ver **LEY DE LOS CAMBIOS**). El objeto pues, estéticamente, viaja primero hacia nosotros y luego se retira mucho más lejos de donde estaba, para regresar finalmente a su sitio, ya transcendido y natural. Es cuando el artista ya no precisa volver a tocar ese objeto (experimentalmente) porque ya ha sido su operación anotada para la sensibilidad (ya ha debido ser anotado por la educación, pero no habrá sido anotada. Y el artista no responsable seguirá impunemente manoseando la realidad).

acción 129
 arte-acción 70, 129
Acevedo 107
Acosta (J.A.M.) 166
acto 71

ADORNO

Sobra el artista cuando adorna. La idea falsa de que el adorno es una verdadera actividad estética procede de otro error: de considerar que el arte es una actividad desinteresada. El científico (desde las ciencias naturales) para explicar la evolución de la inteligencia, suele comparar la inteligencia estética en el hombre con la «inteligencia estética» en ciertos animales que adornan (que invierten una energía superflua) cuando por instinto han alcanzado solución a una necesidad biológica (en la construcción de su nido, por ejemplo, en determinada especie de pájaros). Esta relación no es correcta y mejor sería hablar de inteligencia estética en los animales cuando estos cumplen directa, funcionalmente, una operación interesada. Es siempre brutalmente práctico y utilitario el diseño espiritual en la actividad estética y en sus cambios. Y con cuántas y mayores razones en las condiciones del artista paleolítico. Agregaremos que cuando el vasco decora dentro de su verdadera tradición no lo hace para adornar sino para recordar signos cuyo contenido precisa conservar. Es como el bertsolari que se adorna con la rima, pues únicamente la utiliza como puntos de referencia que le aseguran su libertad en el juego de inmersión en su memoria y de volver (para respirar con los demás) en la superficie. Adorna el que falsifica, el que reproduce de oído y el que se repite. Evoluciona el arte en ciclos forzosamente (relativamente) breves, de intensa y sostenida atención por parte de los artistas creadores (interesados) y luego, durante largos periodos, las fórmulas empleadas y sus soluciones alcanzadas se van aplicando, difundiendo y reproduciendo. Sucede como en ese juego de niños en que uno (el artista) se vuelve contra la pared y permanece un tiempo (cuenta hasta 20, hasta 40, hasta cien) mientras los demás se ocultan, aguardando a que el artista se vuelva y entonces todos viven, corren, se agitan, y saben que tocando la pared del artista

ganan. En los antecedentes artísticos de nuestra Prehistoria necesitamos distinguir este juego: el arte de los que permanecen contra la pared es Auriniense o Magdaleniense y el arte de los que corren Solutrense o Aziliense. Pocas estaciones prehistóricas están exclusivamente destinadas a la gestación estética y utilitaria de las formas espirituales de comportamiento. Pocas también están destinadas a la difusión industrial de esas conclusiones culturales. En la mayoría, junto a reproducciones directas, hay vacilantes y libres testimonios artísticos que parecen anteriores y que son simples agregados o interpretaciones de una nueva (aficionada) o segunda mano. La producción actual de la industria sueca del diseño, la industria del escapulario y las medallas (civiles, castrenses o religiosas) son para una mentalidad de civilización solutrense o aziliense. No es que este tipo de mentalidad sea menos importante (estéticamente no es importante) que la de los hombres de los dos grandes conjuntos culturales de los que proceden, sino que su importancia reside en su aplicación para la vida. En la Cueva de Orío (v. PREHISTORIA VOCABULARIO), en las primeras representaciones aparecidas, se respira ese aire fuerte y despreocupado de cultura vital (como deportiva) propia de la mentalidad solutrense del navarro actual (pero claro que mucho más sensible, tal vez hasta más inteligente) (120).

agoramaquia v. TAUROMAQUIA EN LASCAUX

Aguiña 73

agur 59

aikais 135

almario 16

almas dos 109, 113 ver GOYA

alma vasca 14

ALTAMIRA — 100

Capital clásica de la segunda gran edad prehistórica, la magdaleniense, protovasca, 37, 38, 94, 100 (ver MAGDALENIENSE).

ALTUBE, SEVERO

En mi consulta sobre el euskera (43) Loidi me facilita esta referencia tomada del libro de Altube («Erderismos», Bermeo, 1940):

«En el idioma vasco, al constituir el acento (sobre todo el impulsivo) un elemento vivo u orgánico actuante en la determinación de las combinaciones sintácticas, se desenvuelve en terreno movedizo y por consiguiente apropiado para sufrir modificaciones de diverso género. En los idiomas de acentuación vocábular fija (por ejemplo el castellano) se suele limitar en general el estudio del acento, a averiguar o determinar la entonación de las palabras **aisladamente** consideradas y pronunciadas en el tono enunciativo puro. En euskera no nos valdria para nada ese subterfugio. Aquí es preciso que nos internemos decididamente en el campo complejo de las tonalidades de expresión emotiva o **sentimental** y de las que corresponden a los **sintagmas** o grupos sintácticos. La tonología euskérica constituye (además de valioso instrumento expresivo de la afectividad, como en todos los idiomas) un sistema morfológico regular y perfecto puesto al servicio de la sintaxis del idioma».

amigos del País, violentos 136
 amor-con 15
 -por 15
 -odio para construir 18
 Anchieta 147
 angustia existencial 30
 antiactor 137
 Apolonio, Umbro 169
 Aquino, Santo Tomás ver DIOS DE TROIS FRERES
 Aramburu, Javier 165 v. **DR RISA EN EL VALCO**
 Aranzadi, Telesforo 11, 48, 100, 113, 122
 Aránzazu 128 **90**
 equipo de 170
 Aresti, Gabriel 52
 ario ver CABALLO
 ario (cromlech megalítico) 92, 40, 41
 aritmetizar v. SUSPENSION
 Arocena 54
 Arp v. HOMBRE HISTORICO
 arqueología, en relación arte (ver BARANDIARAN)
 arquitectura religiosa 73
 Ayllón, crítica 166 v. HIBRIDEZ EN EL ARTISTA

ARQUITECTO MUNICIPAL

Ha podido ser, en estos últimos años, la personalidad clave de una verdadera transformación de nuestro País. De una transformación profunda, radical, que diaria y silenciosamente ha tenido la oportunidad y la ha perdido. Ha sido puesto en la convergencia de todos los problemas de la vida material y espiritual de la ciudad. Su tarea ha sido fundar nuevamente la ciudad, conducirla al nuevo orden que nuestras necesidades le han ido mostrando y que ahora se nos propone desde la vida en todos sus aspectos y que no vamos a poder. Esto no ha tenido que advertírselo nadie. Pero no era urbanista y no podía ser arquitecto, no podía sospechar la responsabilidad de su proyección política. Ha debido prever todo el asesoramiento que precisaba y hasta el organismo que hoy estamos pidiendo de investigación para el campo de la cultura actual y de la educación y que estamos pidiéndolo para ensayarlo en una ciudad, ya podría estar funcionando, en grados distintos en todas las ciudades, por el solo hecho de haber funcionado normalmente su arquitecto municipal. Pero este hombre público colocado en el más sagrado y decisivo de todos los puestos públicos de un país, no ha respondido ni a la planilla municipal en la que creo que aparece clasificado como funcionario administrativo de segunda clase. Todos los caciquismos sobrevivientes y los nuevos, movidos por los negocios de la construcción, han funcionado con el arquitecto municipal. Lo que este escondido misionero municipal ha hecho y lo que ha dejado de hacer, equivale a algo más destructor e irreparable que el paso de la guerra por cada ciudad.

ARQUITECTURA, EXPRESION

Expresión en arquitectura no es arquitectura. Hoy ya no es arquitectura. Pregunté a un joven arquitecto danés que me pareció muy inteligente, cómo esperaba mostrar su talento de arquitecto en el caso que se encontrase con tanto talento de arquitecto como Le Corbusier o Mies van der Rohe, o Gropius o Alvar Aalto. Me contestó que haciendo arquitectura no sa-

bia cómo. Esto me demostró ya que era bien inteligente. Pues el arquitecto joven como el artista joven, cree que el arte, que la arquitectura, comienza cuando ellos llegan. Como si siempre se pudiese hacer lo que uno quiere, como si siempre se pudiese jugar con la originalidad, con el capricho creador. Como si nunca una indagación experimental concluyese. Hemos visto en estos últimos años expresarse arquitectos jóvenes como si fuesen escultores, demostrando que no eran escultores ni arquitectos. La arquitectura contemporánea ha concluido su investigación. Hoy el arquitecto, como el farmacéutico y el tendero, ya saben cuál es su misión: informarse de lo que necesitamos. La arquitectura para hoy ya se sabe: hay que aplicarla. Desde un urbanismo total, desde la vida integrada en todos los intereses de la ciudad. El arquitecto vuelve al hombre. Aquí son ahora los problemas del arquitecto.

arquitectura española, porvenir ver HOMBRE HISTORICO

ARTE, COMIENZA

Una actividad artística comienza preparando un lugar como laboratorio para la investigación: una pared para el pintor. Cuando concluye la investigación, el pintor mecaniza sus ideas para traspasarlas a los demás y cierra su laboratorio, abandona su pared y se va. Hasta que nuevamente sea necesaria su actividad.

El arte comienza en la prehistoria europea cuando el hombre apoya su mano herida en el muro: descubre estéticamente la pared, el poder mágico de la pared. Todo lo que pone en la pared se hace invulnerable, sagrado. Los rostros de las cosas los irá convirtiendo en máscara en la pared, para irlos dominando. Luego pintará la mano como un peine. El pintor recuperará su rostro natural y se irá. Esto le sucederá dos veces al hombre del paleolítico superior. Cada vez dura miles de años su actividad (ver AURINACIENSE y MAGDALENIENSE, que son las dos culturas que corresponden a estas dos veces).

ARTE, CONCLUYE

El arte concluye como comenzó. Pero al revés. Las cosas concluyen como empezaron. Pero cambiando lo que era hablante y expresivo al comienzo por lo que es silencioso y receptivo. La técnica del comienzo es por ocupación espacial. El artista se apoya en el espacio y va poniendo cosas en él. Pero al final el artista va desocupando el espacio, quitando cosas de él o representando el aspecto temporal y más subjetivo de las cosas, lo que el tiempo trabaja y deja en el hombre y en la realidad. Así el arte contemporáneo comienza pegando papel de periódico y arena y pedazos materiales de la realidad para iniciar un nuevo objeto estético, un nuevo sitio para la pintura. Y termina reflejando la acción eliminativa del tiempo, desocupando el objeto con los mismos materiales de la realidad, con el papel, el no-color y la arena. Al comienzo, con unas gotas de tinta sobre el papel, Kandinsky piensa en un espacio discontinuo espacialmente. Hoy esto mismo se piensa como una continuidad temporal, temporalmente. [1, 2, 3, 4]... (v. EXPRESION).

ARTE, PROCEDE

En la Naturaleza encontramos las dos formas de proceder fundamentalmente en el arte: espacios cristalizados, inmovilizados, por ocupación ordenada y formal, geométrica y espacios movidos por una acción continua e incontenible, irracional y no geométrica. Son dos tipos de economía, la

una del espacio vital y la otra del tiempo vital. En unas lanchas dejadas ordenadamente en el puerto [5] la vida nos dice en ese momento que interesa el espacio para dejarlas. En unas lanchas en aparente desorden (o en orden no geométrico) dejadas fuera del agua [6] la vida nos está diciendo que la preocupación en ese momento es el tiempo. (Ver EXPRESION) v. CERO.

arte, consistencia 56, 77, 79, 150
 conclusiones 73
 contemporáneo, principios, 72
 educación 88
 el tema 79, 83
 estilos 69 y 11
 fin político 146³
 híbrido v. HIBRIDEZ
 -otro v. UN ARTE-YA
 por el arte v. CAMUS
 prehistórico v. PREHISTORIA
Arteche 54, 164, 170

ARTESANIA Y EXPOSICIONES

La obra de arte, hasta que no termine el artista su indagación, no pertenece a los demás: pertenece a su preparación, el artista está dentro de su laboratorio. Por esto debemos considerar estúpidas las exposiciones de arte para la gente. Igualmente estúpidas las medidas que la educación oficial comienza a tomar basándose únicamente en difundir exposiciones, en exhibir la producción estética que (hemos aclarado, 88) es como repartir paracaídas sin enseñar su funcionamiento. Las artesanías han sido el gran error en la tradición latina y causa del estancamiento del arte y de la insolubilidad estética del arte en la educación popular. Las artesanías han desorientado al pueblo, han enseñado al artista a permanecer en el arte, a exponer y a academizarse. En la Prehistoria está la vida a la puerta del laboratorio del artista. Yo he vivido siempre con este tremendo sentimiento (digamos que este es el sentimiento revolucionario para un artista). Digo, por esto, que con una mano me he señalado el lugar de la vida y con la otra he cerrado la puerta de mi taller.

Arteta, pintura 143
Artigas, bandera de 110
Artikutza, entierro en 130
artista concluido, 56 (ver ACERCAR Y ALEJAR)
 acción profunda 100
 decorador 99
 procede 150
 por debilidad 67
 responsabilidad social 88
Arturo, fotografía 60 de su archivo: [5, 15, 59, 65, 66]
 vasco, 14 (ver VASCO)
ausencia (Poética de la) 85

AURINACIENSE

Primera gran edad del arte prehistórico. (Unos —30.000 años a —15.000). Su capital clásica, Lascaux. Verdadera capilla sixtina de esta gran edad del reno. Pero los momentos clásicos lo son por su equilibrio. Pero los momentos anteriores son más dramáticos y creadores. Cuando por primera vez nace aquí la escultura con unas prodigiosas Venus adiposas (ligadas a

una magia de fecundidad) y que caben en la palma de la mano, como la de Lespugue (Aquitania), en marfil, que se guarda en una vitrina (entre espejos) en el Museo del Hombre, en París. Cuando se imprime por primera vez en el muro una mano manchada de rojo. Cuando luego se multiplican las manos (generalmente la izquierda) en negativo, dentro de un círculo rojo de pintura espolvoreada con la mano derecha. (La Cueva del Castillo, con su friso de manos hasta 39 y casi todos los niveles representados de la cultura prehistórica. Con una pared única por su repertorio misterioso de signos. Frente a esta pared he estado uno de estos días un buen rato recostado con fervor mientras el joven guía me dejaba para ir a cambiar su lámpara de carburo que no le funcionaba. Aquí entre nosotros no funciona nada. No es posible enterarse de nada, darse cuenta de lo que hay, de examinar, de confrontar. No hay museo en la entrada, mapas, libros, tablas, ni reproducciones. Nunca es hora de visita o solo puede visitarse una pequeña parte. Todo mal iluminado. Zonas derrumbadas y obstruidas y ni la menor señal de actividad. Nadie trabaja. Pienso en el ejemplo de Lascaux etc.) Otras estaciones emocionantes en que se prepara el hombre de Lascaux, como en «Troi Frerés» con nuestro primer txistulari-danzante y su Dios-pantocrátor y precursor del Dios-cromlech nuestro (ver ORACION) (ver MANO y ARTE COMIENZA)

avestruz-hombre 95

Ayuntamientos guipuzcoanos ver EDUCACION ESTETICA

Azcoitia 19, 24

caballeritos de 24

AZILIENSE, ARTE

Es el periodo final del Magdaleniense, de la segunda y última gran edad prehistórica europea. Es el final, pero no su conclusión estética. Es el final y suele llamársele erróneamente decadente, cuando en realidad lo decadente, hubiera sido proseguir inercialmente (como tontos) la actividad ya cumplida desde el arte. La gran cultura prehistórica (que concluirá históricamente con la creación vasca del pequeño cromlech) concluye prehistóricamente en el aziliense con unos cantos rodados con signos pintados y esquematizaciones humanas. La magia mural del cazador paleolítico se desmonta y simplifica. El guijarro sagrado y portátil es llevado (por los que se van). Los guijarros como matrices de imprenta se trasladan de lugar y pueden haber servido al Levante español para la redacción de su arte, estéticamente secundario, superficial. Los guijarros de Mas d'Azil reaparecen en Levante, se conjugan en las paredes de Alpera. Al estilo religioso vasco (anterior al del cromlech) de Mas d'Azil (de arte que va a concluir) se prolonga el arte del Mediterráneo, arte que ya se inscribe en la línea posterior occidental del arte que no sabe concluir.

AZILIENSE, TECNICA

Los que se quedan, ya están desarrollando desde la vida un nuevo grado de libertad. Cesa en el interior del arte la actividad propiamente artística y el artista se aplica al diseño industrial y mobiliario. Momento semejante vive el artista contemporáneo. El objeto de artesanía altamente industrializado: la herramienta liviana de piedra, el signo sobre el guijarro portátil y viajero, la herramienta a escala espiritual de la mano. Como hoy el signo industrial de vidrio, cerámica y acero, de recuerdo. La difusión industrial del aziliense (—10.000) hacia el norte europeo y el Levante mediterráneo. Pero la solución espiritual, interior y total del hombre aun no

ha podido definirse. Comenzará a rodar el carro ario acercándose a nosotros. Surgirán los cromlechs megalíticos. Y el primer silencio neolítico se irá dibujando con el pequeño cromlech final del pastor vasco.

Az

Azkue 51, 129

Azpiazu, músico 162 **BABEL Torre 105**

B

baile de san Vito, ver **DINAMICA**

Baleciaga, pintura 142, 143, 144

ballet vasco 149

Banda Municipal de Astorga 162

Banda Municipal de música, incultura 162

Banqueros v. EXAMEN

Barandiarán, José Miguel 115 a 120, [44]

Baroja 10, 14, 16, 167, 31, 134

Barrés 144

Barriola, Ignacio v. **EDUCACION ESTETICA**

Barroco 140 v. **SUSPENSION**

Barrutia 51, 52

Basarri 129

Basondo 100

Basterrechea, escultura [56] 170

Beauvoir, Simone de 103

Beckett novela 66

Belmonte 144

belleza 64 ver **IMITACION**

Bernanos 56

bertsolari 8, 9, 22, 55, 138, 140, 148, 172

y **serialismo** 140

¿es uno o dos? 138, 139

y **disparate** 139

y **coherencia actual** 124, 125

Bidasoa, operación 156

Bikandi 13, 18

bisonte-realidad 94

Blanco Soler, arquitecto, miembro y representante español (?) en la U.I.A. ver 90. **Pierre Vago**. Concurso Montevideo y **GUSANO**

boina, estética de la 134

Bonaparte 113

Borges, Jorge Luis v. **DIFUSION DE LA CULTURA**

Boulez, música, [22]

Braque 144

Bretch, teatro 138

Breull v. PREHISTORIA VOCABULARIO

bruja 109, 134

Busca Isusi 57

CABALLO

La historia parece que no la pueden hacer más que los pueblos agresivos. Parece que todo viene del Mediterráneo. Que hasta los grandes cromlechs vienen de Egipto. Ni caso a nuestro pequeño cromlech, no llama la atención (monumental), no se mueve, no grita, no viaja. El historiador sólo está atento a lo que viaja con sus carros de guerra. La historia comienza con el carro de combate de los arios (ver **CARRO ARIÓ**). Si el vasco no viaja, si no hace ruido, no ha seguido existiendo. La memoria del historiador está llena de ruidos. Al historiador extranjero le faltan varias abue-

C

las en su memoria. En sus libros no dicen vasco donde dicen francocantábrico, no dicen vasco donde escriben cántabroaquitano o hispanoaquitano. ¿Qué recordamos nosotros sobre el caballo? En el paleolítico inferior existe el sacrificio ritual del oso. En el paleolítico superior el del reno. Orígenes y cultura del pueblo vasco son preindoeuropeos (Si pudiéramos recordar...) Estornés Lasa (ob. cit. pág. 189) afirma que «el nombre euskérico del caballo (zaldi) se ofrece irreductible a toda prestación indoeuropea». Si no nos recordamos nosotros, no nos nombra nadie. Quisiéramos pensar cómo se transforma la mentalidad mágicorreligiosa del cazador paleolítico después del cromlech neolítico. Para Laviosa (Pia Laviosa «Origen y difusión de la civilización», Ed. Omega, Barcelona, 1955) el rito y sacrificio del caballo, el asvamedha védico que se conserva en la India, es de tradición preindoeuropea. Cita el libro de Gómez Tabanera («Estudios sobre el totemismo y su significación en la cuenca del Mediterráneo antiguo y la España primitiva», Madrid, 1956) (lo hemos pedido, pero tampoco podemos aspirar a esta indagación que no puede ser individual). La investigadora desconoce la silenciosa sobrevivencia (ver DIFUSION DE LA CULTURA). No dice nunca vasco, no repara en este pueblo. De los chinos dice que la palabra que utilizan para designar al caballo es indoeuropea. (Carlos V decía que al caballo hay que hablarle en alemán: ver HOMBRE, ESTATURA EXISTENCIAL).

cachada v. SENTIMIENTO VASCO

Cage, Jhon, música [22] ver HUMOR Y TECNICAS

Caillois, Roger 134

Calder, escultura [22]

Calixto II 13, 113

Cambios concepción existencial, Ley v. DIOS EN LA TRAMPA

expresión, Ley 22, 72, 74 v. ACERCAR, CERO y CONTAR HASTA

definición persona, Ley 159

efusión lágrimas, Ley v. DIOS DE T. F.

[CERO]

CAMUS, **Albert**

No debemos confundir la obra para minorías del artista que defiende la teoría del arte por el arte y que permanece en su torre de marfil (o en su Galería), con la obra de difícil comprensión del artista (que ni a minorías se dirige) y que por responsabilidad experimental produce dentro de su laboratorio. Aquí su incomunicación es sólo provisional y con el compromiso social y estéticamente de definir para todos la ampliación de la realidad por el arte. De la incomprensión final de su esfuerzo y de la prolongación involuntaria de su aislamiento mismo, resulta culpable el estado de la educación (irresponsable) en la sociedad. Es para el artista del arte por el arte que vale esta definición acusativa de Camus: es la reivindicación de la irresponsabilidad. (56, 83, 88).

Capogrossi, pintura v. HOMBRE HISTORICO

Carlos V (v. CABALLO)

Caro Baroja 97, 106, 115, 155

Carredano 170

Carrel, Alexis v. ESPACIO RELIGIOSO

CARRO ARIO

Porque nuestro carro que canta no es (por fortuna) el ruidoso carro de combate ario. Porque en lugar de pirámides monumentales (ver MONU-

MENTALIDAD Y ESCALA HUMANA) tenemos unos pequeños cromlechs. Y porque nuestros pastores neolíticos no tenían Nilo ni visible agricultura, porque nuestra civilización técnica ha sido pobre y no hemos entrado sobre ruidosos carros en la historia, el historiador no nos puede negar una singular arquitectura espiritual que nos hemos enseñado a nosotros mismos y mantenido. Para el historiador de la difusión dinámica de la cultura (ver **DIFUSION**) nos hemos extinguido cuando cambia el clima y la fauna paleolítica siguió detrás de los hielos que se retiraban más al norte. Cuando vino el verano paleolítico y permanecemos en silencio. Que para la tradición aria el verano es el buen tiempo (porque sus carros avanzan con ruido). Todavía, cuando aquí nos llega el verano, intentamos (por esa ajena y turística idea) producir nuestro ruido de festivales. Pero nos viene mejor nuestra tradición (perdida) del silencio activo del invierno entre nosotros. (ver **CONTAR HASTA CERO**) (v. **HOLDERLIN**).

carro que canta 122, 130

CARTAS DE DIOS

Whitmann: «Encuentro cartas de Dios en la calle y todas ellas están firmadas con el nombre de Dios y las dejo donde están, porque sé que en cualquier sitio encontraré otras semejantes. Otras llegarán puntualmente hasta mí...» Sabe esto la sensibilidad estética, pero una sensibilidad religiosa entre nosotros de tradición incompleta y latina, no lo comprende. Leonardo Urteaga está de acuerdo con Francois Mauriac a quien no le agrada la técnica de un pintor informalista que pinta 14 grandes cuadros en 3 horas. Este pintor es Mathieu, fabuloso payaso en la línea mercantilizada de Dalí, pero que responde a una de las tendencias auténticas de escritura irracional. Esta escritura (en Mathieu) se apoya en la velocidad para evitar la reflexión. Es uno de los campos experimentales de la expresión interjectiva. Que en Mathieu arranca literariamente de un tema o este tema es aplicado o inventado al final de la escritura. En otra pintura de esta naturaleza se puede partir de un estado de desagrado o de protesta [24]. O se puede arrancar de un estado blanco, neutro, de voluntaria serenidad: entre nosotros la pintura última de Sistlaga, una de cuyas pinturas reproducimos [25]. Pero no es aquí donde debo detenerme en un análisis de las tendencias actuales, puesto que ya lo hago en el libro que seguirá a éste sobre **TRATAMIENTO DEL TIEMPO EN EL ARTE CONTEMPORANEO**.

«Una obra en la que yo penetro —palabras de Mauriac que cita Urteaga (*La Voz de España*, «El arte informal» 3, 8, 62)— sea pintura o música, novela o poema, es para mí lo contrario del azar o de la casualidad, todo menos salpicar o manchar». A Urteaga, sacerdote y comentador de arte desde lo religioso, le parece ésta una buena lección de Mauriac. Y agrega en su comentario este pobre pensamiento del escritor católico francés: «¿No será que el arte humano está pagando en esa disolución en la nada la muerte de Dios que proclamó? Un mundo sin alma es un mundo sin destino». Y continúa Urteaga: «Un arte informal, el castigo de una verdad denigrada». Y concluye: «El azar no existe ni en la Naturaleza. Dentro lleva a Dios con orden inmanente que nos subyuga». Pero, entonces, si no hay azar en los saltos que da un río o en la zona desconchada o de humedad que avanzan por una pared, ¿por qué ha de haber azar en el tintero derramado por la violencia del pintor en un lienzo o en un papel? O más concretamente: si dentro del azar hay un orden inmanente de Dios que nos subyuga, ¿por qué no nos subyuga el orden inmanente que resulta de la acción irracional de un pintor informalista? Sencilla-

Cas

mente porque es mentira que nos subyugue, que nos emocione estéticamente y que nos haga pensar en un orden immanente de Dios, el espectáculo de la Naturaleza que sale fuera de nuestros pequeños y retrasados hábitos artísticos. Si una puesta de sol no coincide con un huevo frito no nos atrae ni subyuga. Las tendencias todas del arte contemporáneo nos enseñan algo más de lo que antes veíamos. Nos enseñan a no despreciar las cartas que firma Dios, que nos escribe en la Naturaleza, con una letra más corrida y precipitada que las otras de letra más regular y lenta que son las únicas que hemos aprendido (antiguamente) a distinguir algo. El arte enseña a ver, no a entender. La educación es la que nos enseña (nos debe enseñar) a entender para ampliar nuestra visión. El hombre es un animal racional. Esto no quiere decir que todo lo que hace ha de razonarlo, sino que ha de comprender todo lo que se razona y todo lo que se hace y se ve (y se debe ver y se debe hacer) sin razonar. El informalismo nos enseña a ver las cartas de Dios que encontramos en la calle y que despreciamos porque no hemos aprendido a leerlas.

Casas de la cultura para Guipúzcoa 156, 86, 91

Cassirer 49

Catilina, catilinas, ¿quousque tandem? ver QUOUSQUE TANDEM

censuras 90 *centralismo separatista - v. 604A*
cerca-lejos 59 (ver ACERCAR)

CERO

La evolución de los lenguajes se produce partiendo (la expresión) de cero, y volviendo al cero. Equivale técnicamente a contar y a descontar: lo que se cuenta en la primera fase, se descuenta en la segunda. Si una pintura es en la primera fase la técnica de cubrir una superficie, en la segunda es la técnica de des-cubirla. El cero final es des-cubrimiento así trascendente, cuando el artista es responsable de su investigación. (V. MODULOR en [22], CONTAR HASTA CERO y CAMBIOS, LEY).

cero-cromlech 80

cero, grado cero del estilo 59

Cerrar los ojos v. nota en 129

Cerros de Ubeda 134

Cezánne, traición de [22]

Cicerón v. QUOUSQUE TANDEM

cielo, ver FIRMAMENTO

cine 88, 52, 139

cinetismo [42] v. MACHADO

circulo, interpretación euskérica (ver DISCIPLINA)

Clovio 144

Cocteau 141

comedia del vasco (ver FRANK)

Comparación cultural 127

Comportamiento vasco 109, 113, 133

concreta, música 140

concretos, estancamiento 84

Conservatorio de música 163, 164

contar ver MEDIR Y CONTAR

CONTAR HASTA CERO

En el proceso de los cambios de la expresión en el lenguaje (ver LEY) al comenzar la segunda fase en que la expresión comienza a apagarse, es

como ir descontando la expresión hasta cero, pero en la tradición histórica de occidente antes de llegar a la creación de este final ya se está recomenzando. Como se cuenta (hasta cero) (cuenta regresiva) para dar salida a estos ingenios mecánicos del espacio y cuyos viajes nos van familiarizando. El pueblo vasco es el único en la cultura prehistórica que la concluye, el único que entra en la historia (y lo hace silenciosamente) porque llega a contar hasta cero (cero-cromlech). Aquí el contabilizar desde el arte (Estética artística) regresa al hombre (Estética existencial).

corazón a la derecha 133

Corominas, diccionario (ver DISCIPLINA)

crítica comparada 166

cromlech 14, 33, 37, 93, 98, 103, 104, 105, 110 y nota en 129

agrupaciones [44] 116 v. DISCIPLINA

germánico o megalítico 37 [40, 41] 102, 103, 104

vasco o microlítico [43, 44] 37, 80, 102, 103

oriental [53]

en el gótico [57]

en San Juan de la Cruz 63

en San Ignacio 16

En Santo Tomás 16

en Velázquez [60]

en Unamuno [58]

en Malevitch [50]

en Oteiza [47, 51] 80

y el euskera, 38, 45

y Heidegger 14

y estelas funerarias 110

y arquitectura 96

y la oración 96

Cubismo 84, 119, 139 [3] 144

cultura (ver DIFUSION)

de una ciudad, 64, 65

culturas, para compararlas 127

Cummings [39]

Chillida, escultura 81, 85, 166, 167, 170 [7 y 29]

Gonzalo, pintura 170

Chueca Goitia 166

Dalí, payaso v. CARTAS DE DIOS

Dama de Amboto 109

decoración, se subestima 124

dejadme solo 29, 30

Desocultamientos en el artista 80

desocupación espacial 94, 96 v. ARTE CONCLUYE y nota en 129

DIFUSION DE LA CULTURA

Tanto el historiador de la cultura como el crítico de arte caen en un mismo error: solamente ven una fase única, mecánica, hablante y expresiva, en la creación del valor estético y en su difusión. No oyen el silencio y lo interpretan como decadencia y extinción. En nuestra segunda fase (que completa una Ley de los cambios para los procesos de la expresión) estamos tratando de explicar que es precisamente en la que se produce la afirmación existencial y práctica de todo desarrollo cultural: En la primera fase visiblemente dinámica, visiblemente difusora, lo que se difunde

Co

189

V. ESPACIO RELIGIOSO

V. HACIA UN ARTE CROMLECH

CH

D

no queda. En la segunda, estática y local, que por su silencio no se difunde hacia fuera, queda hacia dentro. El historiador ve más fácil que el cambio de clima en el paleolítico orienta el nomadismo de una parte de nuestro pueblo cazador. Pero no advierte lo que hace silenciosamente el que se queda. Ve fácil que el comportamiento del Nilo reglamenta la agricultura (y la vida) del pueblo egipcio. Pero no percibe en el nuestro cómo por el comportamiento en el cromlech se reglamenta una conciencia existencial (una filosofía moral, una idea civil) en el complejo cultural final y estático del pastor neolítico. El historiador renueva sus ideas (cf. ob. cit. de Laviosa) pero lo dinámico en la difusión de las culturas sigue siendo el movimiento hacia fuera, más dinámico cuanto más ruidoso, visible y viajero. Cultura etnográfica y cultura histórica en el vasco, a nuestro juicio, se reducen a una memoria instintiva, trasbiológica, del hombre local del cromlech. Insistimos en que el hombre viaja cuando se está haciendo (que es cuando lo advierten los demás). El arte y la cultura se difunden cuando se están elaborando. Pero el hombre cuando está hecho no viaja, se calla y vive. Es cuando no hace ruido y no se le percibe (ver **MONUMENTALIDAD Y ESCALA**).

Recientemente, hablando Borges en Madrid sobre la poesía celta, precisaba que siendo anterior a la tradición germánica solía confundirse con ella y que no había un buen germanista que resultase buen investigador de lo celta. Que las tradiciones celtas se habían salvado gracias a un grupo aislado de escandinavos que en la Edad media se refugiaron en Irlanda. Tampoco para los vascos, un buen latinista (ni un germanista o un celtista) resulta buen investigador de nuestra tradición, que sería la suya más remota. El mismo Borges nos decía que todos tenemos algo de germanos, de celtas y latino, pero tampoco se preguntaba si en lo celta y en lo germánico no había algo de lo nuestro. En lo celta existe una tradición poética en la que es posible analizar lo que puede ser anterior a lo germánico. En este empeño (cuenta Borges) que llega Joyce a estudiar el noruego para poder registrar antecedentes celtas en los escandinavos. Grandes maestros orales también nuestros *bertsolaris*, sin embargo no guardan en su memoria como los poetas de Gales una tradición que hoy nos permita escudriñar en ella más lejos. Es que en nuestra misma tradición estaba el no anotarlo. O si fue anotado, no al modo de tradición escrita. Por esto hemos propuesto en este libro abrir el proceso estético de las relaciones entre nuestra vida (lo que aun ponemos de nuestra alma en nuestra vida) y lo que aun se mantiene y se nos dice en el espíritu de la construcción neolítica de nuestros cromlechs. Y si Pitágoras decía que recordaba el escudo que había usado en una vida anterior (es cita de Borges), nosotros podríamos reconocer que hemos usado antes estos cromlechs (yo personalmente, como vasco, he expresado ya este reconocimiento, 94).

DINAMICA

La fuerza de la expresión es visible por el movimiento en la primera parte del ciclo creador. Esta naturaleza dinámica no lo es más que cuando en la segunda parte, lo dinámico se manifiesta por la fuerza con que frena y neutraliza la expresión. Es de esta clase la energía actual que destruye la vieja lógica de las estructuras hablantes en la literatura y el arte. Un concepto poco informado en el artista —formal o informista— le hace confundir lo dinámico con el baile de san Vito.

DIOS EN LA TRAMPA

Urtzi (Firmamento), cielo vacío, Dios. Espiritualidad concreta concluida. Existencialismo integral cromlech, estético.

«La pradera cóncava del cielo, (Unamuno) en la que me apoyo». Las lágrimas de San Ignacio, su mar de lágrimas, que ya se encuentran en el mismo sentido en que hemos entendido que trabajan (16) en Santo Tomás de Aquino. Consultamos a un amigo jesuita y un amigo suyo dominico (consultado a su vez por él) nos anota: «El Santo (Santo Tomás) por el año 1273 escribía el Tratado de la Eucaristía y Penitencia de la Suma y pasaba largos ratos de oración en la capilla de San Nicolás. Entonces sucede aquello del crucifijo que le decía: Tomás, está muy bien lo que has escrito de mí. ¿Qué galardón quieres por tu trabajo? —Señor, no quiero más que a Ti solo» Fontes vitae S. Tomae, pág. 103...). El 5 de noviembre dicta la q. 90 y al día siguiente, fiesta de San Nicolás (subrayo) **celebra misa con lágrimas**. Y deja de escribir. Le preguntan el por qué. No responde. Sólo dice: No puedo. Hasta que su amanuense Fr. Reginaldo insiste y se lo pregunta en nombre de Dios el por qué no puede, y le dijo: Después de lo que Dios se dignó revelarme el día S. Nicolás, me parece paja todo cuanto he escrito en mi vida y por eso no puedo escribir ya más...». (Bartolomé de Capua en el proceso napolitano de canonización...) (ver ESPACIO RELIGIOSO).

Totalizada la visión del hombre (el artista, el religioso) deja de trabajar y pensar, para vivir naturalmente desde la nueva sensibilidad existencial ya lograda. Después del cromlech es difícil seguir la elaboración visible del arte en nuestro país. El artista neolítico deja de apoyarse en la pared, Santo Tomás no escribe. San Ignacio ruega que Dios retire el don estético-religioso de sus lágrimas. El historiador solo encuentra las trampas imperfectas que el hombre ha puesto a la muerte. (ver MANO, MURO, TRAMPA, cueva de Orio).

Dios vasco 48, 50, 134, ver FIRMAMENTO

jansenista 15

-firmamento (en fase 2) 113 v. DIOS EN LA TRAMPA

-trueno (en fase 1) 113

y dioses v. DISCIPLINA

el de «Trois Frères»:

EL DIOS DE «TROIS FRERES»

Así prefiere llamar el Abbé Breuil a una representación humana con máscara de bisonte (y no «el hechicero») que preside cerca del techo en la cueva de **Trois Freres** (Ariège, región Pirenaica) innumerables figuras de animales grabadas en las paredes [17]. Puede ser la figuración de un protector divino. ¿En que grado de abstracción religiosa? El Dios de **Trois Freres**, aislado en lo alto del santuario, ciertamente con la solemnidad y firmeza de un Pantocrátor, es a nuestro criterio, un Dios-cristo, un hijo-Dios, intermediario, un Dios mediador. Responde a la mentalidad mágica del cazador primitivo (politeísta) del artista primitivo pero ya con un dominio espiritual seguro de la realidad cercana (magdalenense cuatro). Es un antecesor probablemente directo del vasco actual, que probablemente se expresaba en vasco. El paso a la idea abstracta y última (monoteísta) de Dios, lo fijamos más tarde en el cromlech. En otros santuarios próximos al de **Trois Freres**, se traza en los techos, dominando las figuraciones de animales, signos enigmáticos, meandros y puntuaciones (no las manchas y las huellas de manos como un arte-herida o intersección irracional del aurifiacense primero), como el ensayo ahora de una abstracción, de un sentimiento metafísico, intuición-señales, un arte-oración.

Toda inteligencia estética de salvación espiritual está ligada intimamente a esta magia de la caza. Todo es trampa delicada para asegurarse el

hombre su dominio religioso de las fuerzas que conoce, y de las que desconoce y sospecha. Desde la mano puesta en el muro (ver MANO) hasta «las tretas para cazar a Dios» de San Juan de los Angeles o las lágrimas-cromlech de San Ignacio. Después del Dios-Pantocrátor de Troi Freres, el artista prehistórico da el paso definitivo en la posesión abstracta de la intuición de Dios, cuando dibuja en el suelo un círculo vacío con unas piedras. Es la trampa más extraordinaria en toda la historia del hombre para cazar a Dios, para acercarle al borde de su mano. Ya no es un Dios-cristo como el de Troi Freres sino Dios-Padre. Este es el sentimiento religioso más íntimo en el vasco, el del Padre. Y me atrevería a pensar que aquí encontraríamos el fundamento de esa raíz más janseñista que jesuita de la razón interior de nuestro comportamiento sentimental y religioso.

Este mismo proceso parece cumplirse en la evolución individual de la san-tidad. Las lágrimas que primero surgen de la inteligencia de los santos, llorando primero por algo, terminan (con el corazón) (o puede suceder a la inversa) (pero terminan siempre) llorando por Nada, borrando toda expresión figurada de Dios, desocupando toda explicación externa interesada y figurada de Dios. Es cuando con esta Nada-cromlech el hombre concluye fuera de su experiencia estética y religiosa sin que nadie altere o desaprobe (estética y religiosamente) (no podría) su nueva y libre naturalidad (v. DIOS EN LA TRAMPA).

Diputación, biblioteca 54
laboratorio 54

DISCIPLINA

Trato de fijar la relación íntima del hecho estético con el contexto general, etnográfico, histórico, de nuestra cultura. Mi tarea es sugerir (nada más) que desde nuestra Ley de los cambios para el arte se puede descubrir en otros campos de nuestras investigaciones, algo más de lo que parece o algo distinto de lo que se cree.

Si rebaño en vasco se dice también **artalde**, yo lo que digo es que el pastor, primitivamente, protege religiosamente su rebaño. Que esta protección religiosa procede de una elaboración estética. El cromlech (entre piedras = **arte**) (**arte-alde** = al lado del cromlech) pertenece a nuestra cultura neolítica del artista-pastor del cromlech. No digo más. Pero pregunto: si el rebaño se sitúa al lado de las piedras ¿de qué piedras? De piedras protectoras, sagradas, sin ninguna duda. Si el lingüista tiene por definitivo que **artalde** viene de **ardi-talde** (de **ardi** = oveja), a mí esto me tiene sin cuidado, me parece muy bien.

Si **aro** significa círculo y al mismo tiempo norma o ley, mi atención desde el cromlech como círculo sagrado, se traspasa al campo de la semántica, traspaso mi atención, pero nada más. **Su.aro** quiere decir seguro, hermandad. Yo pienso que **su** es fuego y que **aro** es círculo. Pienso que el cromlech es un círculo de luz espiritual de iluminación religiosa y que físicamente ha sido visualizada esta concepción, utilizándolo en días y ocasiones rituales para encender hogueras y señalar con diversas intenciones. Yo creo haber entendido que así no se descifran las palabras. Pero pienso también que **-aro** como sufijo significa todos (pluralidad, periodicidad) y ahora sí es cuando reparo que en algún lugar de aquí me he preguntado si ciertas agrupaciones de cromlechs han sido construidas simultáneamente o no. Y ahora es cuando me permito pensar que no ha sido simultánea su construcción sino que ha obedecido a motivaciones de sucesión, de periodicidad. Y luego observo que en el alfabeto ibérico (40) el círculo con

un punto en el centro es la letra k que en vasco es pluralidad. Y pienso que el punto en el círculo es un acento que puede expresar más o muchos. Pienso en las voces derivadas de círculo (circular, mandato, circulación) (Y mesa redonda? Me agrega esta observación Estornés Lasa, que ha presenciado él jurar a unos guardas con una cuerda que tomaban en círculo con la mano. No recuerda si tenía nudos). Si buscamos «aro» en el Diccionario etimológico de Corominas, vemos que su origen es incierto y que se le atribuye dos acepciones: primero como marco o recinto de un terreno y luego con el sentido más personal de protección, de escudo. Pero desde nuestra disciplina estética, correspondería primero el sentido de protección religiosa y personal y luego el material de recinto. Anoto simplemente lo que pienso desde la disciplina que me corresponde imaginar. Seguiría pensando así. Si dentro de un mismo proceso de elaboración estética del lenguaje, la etapa más primitiva corresponde a la expresión más hablante y la posterior es más silenciosa o abstracta, habría dos cosmovisiones. En la más primitiva se verá y aludirá a lo múltiple y más saliente: la mentalidad religiosa será politeísta. El concepto de herir, de penetrar, surgiendo (afuera), lo convexo, saliente y agudo, sería anterior al de recibir, al de adentrarse (a lo cóncavo y vacío, hueco). Así el concepto de Dios (fuerzas superiores) y de vientre (fecundidad): es lo que pasa y sale. El trueno (ortzi) es una primitiva expresión del cielo. La forma redonda del vientre embarazado del animal, la mujer encinta. Es posterior (con el vacío-cromlech) Dios como firmamento vacío (monoteísmo), el hueco del recipiente cerámico, del surco abierto en la tierra por el agricultor. Es más primitivo entrar (de salir de un lugar) que entrar, refiriéndose al sitio que uno intentará ocupar (el concepto de espacio desocupado es posterior al de las formas ocupantes, expresivas, en el espacio). Conversando con Estornés Lasa, me comenta favorablemente que puerta, en vasco, no es como en castellano lo que cierra el hueco, sino el mismo hueco. Que dos peñas que en castellano se denominan «las dos hermanas» en vasco se nombra el hueco, lo que hay entre las dos hermanas, entre las dos peñas (aitzpitate). Y cómo con el sufijo -ate al designar los puertos en las montañas en vasco (Bel-ate, Etxegar-ate...) se está nombrando el vacío. (Tengo anotadas estas voces: sortu=nacer, sartu=entrar, atera=salir ¿en qué niveles del proceso semántico se producen? Nacer, como entrar religiosamente en una cavidad, reaparecer, resucitar? Ibai=río, aran?=río, aran=valle?, ibar=valle, ibai=río, etc.)

diseño 64 (ver HOMBRE HISTORICO)
 espiritual v. ADORNO
 industrial 148, 149
 sueco v. ADORNO

DISEÑO, NATURALEZA

Toda operación lógica es diseño. Es lógico el diseño, si todos los factores intervienen en la operación, todos los que han de funcionar en una misma solución. La solución del diseño es siempre funcional. Todo lo que es funcional ha perdido la lógica particular de las partes o factores que se combinan. Hay un diseño de la obra de arte que es herramienta espiritual. Hay un diseño industrial de la herramienta material y mecánica. Cuando la mano como herramienta natural insuficiente se apoya en la pared se produce un primer acto mental de diseño. Y la operación estética es cubrir de color la mano para dejar su huella en la pared. Se tatúa el hombre, disfrazándose de pared. Se espolvorea sobre el muerto el rojo de la pintura mural y sagrada. Se vuelve a empezar cuando se derrama el cubo de pintura en la tela colocada en el suelo (como un gesto final en el

Do

pintor de hoy). Como se echa un cubo de sucesos en la narrativa líquida de la literatura actual. Cada cosa, cada acto, cada gesto, se explican por su diseño. El rojo procede del hombre. La palabra es roja (al principio). El sonido es negro. El cuadrado es negro. El círculo es blanco. El color fundamental es el gris, etc. (ver MONUMENTALIDAD Y ESCALA) (ver ARTE, COMIENZA).

Domarchi, cine 154

Donatelo 146

Donosti, P. José Antonio 93, 135 [55]

Dopler, momento 74

E

editor 57 v. Estornés Lasa

educación artística 65

EDUCACION ESTETICA 65, 151, 157

Está sin proyectar entre nosotros la educación estética. En otros países se comienza a atender algún aspecto parcial, como el cine en Francia donde en el bachiller es ya asignatura obligada. En Alemania y en Norteamérica ya funcionan algunas escuelas de improvisación en pintura y en música para la educación estética del niño (ver HUMOR Y TECNICA). Seguimos concibiendo la educación como plan técnico de oficios, en estrechos recintos de un saber particular o de una forma particular de ganar materialmente la vida. Que protegemos con una educación física complementaria. Pero no hay cálculo ni protección para la educación fundamental de una sensibilidad espiritual que precisamos para vivir en común y dentro de nuestro tiempo. Mientras los padres de familia se organizan en todas partes para proteger la preparación de sus hijos, ¿quién defiende entre nosotros a los hijos de la atrasada y descolocada protección de sus padres? ¿quién vigila celosamente en nuestro país que nada se transforme en los viejos artefactos de desorientación artística que funcionan como trampas en las que diariamente nuestra juventud más generosa es anulada y destruida?

Estaba vacante la dirección del Conservatorio de música y Talavera había organizado en Agora de San Sebastián, unas sesiones para dar a conocer músicos actuales. A Talavera y a mí se nos ocurrió que el candidato ideal para la reorganización del Conservatorio sería Luis de Pablo. De Pablo, joven compositor y un gran musicólogo, en contacto internacional con los pedagogos y compositores más avanzados, era el conferenciante y director de estas jornadas de Agora. Pero una cláusula confeccionada en esos días a toda prisa para el reglamento de nuestro conservatorio municipal impedía aspirar a la dirección del Conservatorio a quien no perteneciese a su plantilla de profesores. Y todos los padres de familia volvieron a respirar con satisfacción. También el proyecto de Edificio cultural para San Sebastián, se desviaba, se alteraba y acababa de perderse (61, 51, 171).

Así, uno de esos mismos días, un buen amigo, el doctor Barriola, presidente, precisamente, de la Federación católica guipuzcoana de Padres de familia, quiso consultarme algo y nos reunimos. Prentendía que podría hacerse algo. Mi opinión reaparecía así: entrar en contacto con los Ayuntamientos guipuzcoanos, reunir sus destinaciones vagamente culturales y que por ser insuficientes suelen sobrar. Con este fondo común crear un Laboratorio municipal (o provincial) piloto para organizar la educación estética integral en un pueblo (propongo Irún) y que iría diseñando para cada Ayuntamiento su correspondiente servicio municipal. Los cursos estarían previstos de forma breve y acelerada y para todas las instituciones

oficiales y privadas de enseñanza. Apoyarían los Padres de familia como asignatura obligatoria. En un viaje a Madrid he tratado de este proyecto en el Ministerio de Información. Pero allí encontré y también como yo, de paso, a un hombre tenaz y solitario. Con él ya me he encontrado otras veces en los mismos sitios y con proyectos generosos y semejantes. Alguna vez hemos querido trabajar juntos, no nos ha sido posible. Este Valdelomar, extraordinario técnico cinematográfico, inventor de procedimientos de sonido, pedagogo y enorme artista, me habló que trataba de organizar un Seminario de técnicas de difusión como base de un Laboratorio. Me produjo una enorme tristeza encontrar a este sabio hombre, proyectando todavía, dando explicaciones todavía... Interrumpí mis gestiones y salí casi avergonzado de mí mismo, pensando de mí con rabia: quién nos habrá hecho de este modo absurdo!

efecto Dopler 74

efectos V 138

Eliot, poeta 62, 83

El Greco v. EXAMEN

Elósegui, Jesús 54

Embil, Jaime 76

epistemología genética 34

epifora religiosa, ver SAN IGNACIO

escala humana, ver MONUMENTALIDAD Y ESCALA

Escuela de escultores 157

Escudero, músico, 164

escultura y sociedad 150

y apuesta 146¹

e historia 146¹

espacialismos v. Estilos

espacio 26

vacio, 50

Egipto, pirámides 105

ESPACIO RELIGIOSO (45, 93, 94 y 150³)

Cuando la iglesia está vacía es espacio (estéticamente) religioso. Cualquier espacio vacío (estéticamente desocupado) es espiritualmente receptivo. Pero el hombre ha de estar preparado para servirse espiritualmente de él, para habitarlo (espiritualmente). La misma oración es una extensión espacial ocupada (temporalmente) por referencias expresivas para un hombre culturalmente incompleto y en formación. El muro referido expresivamente con su figuración de bisontes y caballos o con sus abstracciones-ideas, es oración imperfecta, estadio espiritual lacrimógeno y limitado. El cromlech vacío no. Cuando nos distraemos en la oración, nos elevamos en una suspensión espiritual. Borrarnos los intereses particulares de la expresión, la desocupamos temporalmente, convirtiéndola en oración perfecta, en una perfecta identificación con Dios. El vasco del cromlech es el inventor de esta (estética) comunión espiritual y religiosa. En el Dios de «Trois Frères» hay todavía modelo de fortaleza figurativa y de petición. En el cromlech el hombre se pide religiosamente a sí mismo. Se instala en una conciencia superior por la que se identifica con los demás. Es un regreso de la oración ocupada, hablante y primaria que pide, a la oración-cromlech, vacía, en que el hombre se define en su Ser y se da. [52, 57]

Ha quedado la iglesia vacía en un pueblo. Se va a cerrar. Un campesino ha quedado solo y callado en el último banco como al borde de un cromlech. ¿Qué esperas?, le preguntan. Y contesta: «Estoy viendo a Dios y El me está viendo a mí». Tomo este ejemplo de Alexis Carrel, que dice que «orar

Es

es unírnos a la fuerza inextinguible que alienta en el universo». Porque éste es el sentimiento-fuerza que estoy traduciendo religiosamente de la creación estética del cromlech vasco.

espacio-tiempo 26 ver EXPRESION

ESPACIO TOPOLOGICO

Los pares polares de términos que empleamos en nuestra reflexión, como ocupación-desocupación (espacialmente), continuidad-discontinuidad, hablante-silenciosa (la expresión), saliente-entrante, exterior-interior, llenovacio, próximo-lejano (lo cerca-lo lejos), vienen a ser conceptos psicológicos para el espacio y para el tiempo, categorías (topológicas) independientes de los postulados de la geometría euclidiana y proyectiva.

estatua y salvación 152

viajar en la v. PREHISTORIA VOCABULARIO

sin cinceles 118

estela funeraria 110

ESTATUARIA MEGALITICA AMERICANA 97

al P. Donosti [55]

Estética comparada, Laboratorio 86

de la boina 133

del bertsolari v. BERTSOLARI

interpretación 97

negativa 63

sensibilidad 78

y arqueólogo 110

y etnólogo 97

y semántica 33

ESTETICA OBJETIVA Y ESTETICA EXISTENCIAL

En estas anotaciones que hemos creído útil agregar, hemos retenido el deseo de referirnos a la naturaleza objetiva de las obras de arte, a la consistencia íntima y molecular del ser estético. Esta es una indagación previa para nosotros (como una Ontología del arte, como estética objetiva) a todo intento verdadero de interpretar la realidad histórica del arte, de corregir y ampliar la sensibilidad del hombre y de dotarle de orientación espiritual y libertad para la vida. Solamente un arte verdadero se dirige en verdad al hombre y obtiene hombres verdaderos. Desde esta situación de urgencia me he puesto a trabajar aquí (una Estética de la existencia) en cuanto he podido, en cuanto he concluido la indagación previa (la Estética objetiva) que luego podrá salir (ya no es a mí a quien más me interesa) (24, 98, 150, 160). Para nosotros hay una Ontología del arte, pero no varias estéticas. Y hay una Ley de los cambios que dicta al artista el tiempo de su permanencia en el arte y condiciona y resume su razonamiento. En la fase primera y mecánica de la expresión tuvimos que referirnos en una Estética objetiva, pero al finalizar en una segunda fase silenciosa y regresiva (regresiva respecto del hombre, al que vuelve, al que reconoce y en el que se funde), sólo pensamos con una Estética existencial, una metafísica para la conducta. No hay dos estéticas (no hay fracciones): sólo hay Estética para la existencia entera.

ESTILO FILIFORME

Cuando un proceso artístico no acierta a desembocar en la nada-cromlech que definitivamente lo concluya, una de las manifestaciones (por acercamiento) que sufre el estilo (un estilo que ya está borrando la expresión

ver 85, 89: poética de la ausencia) es cuando el artista opera por adelgazamiento sobre la figuración, acentuando metafísicamente el silencio. Esto es lo que ocurre en la escultura filiforme de Giacometti [33]. Pero se da también un estilo filiforme desde fuera de la verdadera actividad estética, como actividad aplicada (diseño industrial). Nosotros nos explicamos así el estilo filiforme del Levante español [34] en el mesolítico: estilo mediterráneo, inercial y periodístico, de un esquematismo espiritualmente sin interés, pero hábilmente elaborado por un razonamiento gráfico y espacial de rapidez y economía. Y muy posiblemente iniciado en nuestra región, al estilo torpe y meramente indicativo de los dibujos que corresponden a los enterramientos de Solocueva (Alava) (por ejemplo).

estilo final v. GRADO CERO

latino (1 y 2 en el Espacio) 25, 26

vasco. (estilo 3 en el Tiempo) 8, 22, 26, [56] v. BERTSOLARI

entendimiento en el arte contemporáneo 136, 138

estilos de narrar y río 112

Estornés Lasa B 38, 44, 42, 46 (v. DISCIPLINA y CABALLO)

estructura 79, 83

Etcheverry v. Rh

etnografía, Laboratorio 109

etnología, en relación arte 97

euskera, estructura, 20...

y cromlech 38

y hombre enfermo 21

y consulta estética 39 y s.s.

y Unamuno en contra 27

evolución, arte (ver MURO).

EXAMEN

Importa pensar que cuando nos parece estar examinando una obra de arte, es la obra que nos está examinando a nosotros.

Triste impresión produce la persona que niega sin haberse preocupado de entender. Mucho más triste la persona con autoridad política, porque puede y tiene la obligación de buscar asesoramiento. Y porque compromete a quienes representa. El San Mauricio del Greco (la obra más avanzada experimentalmente en aquellos momentos) fue rechazada por Felipe II, que no atendió a su arquitecto Herrera y prefirió juzgar la pintura con sus imperiales narices. Algo semejante le sucedió a Picasso, recién acabada su obra más importante [13]: un ministro de la República le comunicó su desastrosa opinión particular y nos llenó de vergüenza a cuantos representaba. Hoy Krustchev opina por su cuenta contra el arte abstracto y llena de regocijo a todos los artistas reaccionarios del mundo. Y Maïacovski había escrito (y no hace 33 años de su muerte): «Al cabo de cien años, entre pliegos de papeles / tomaré una estrofa y haré recordar este tiempo / y ese día se levantará con brillos de milagro / y el hedor de la tinta lo envolverá con sus vahos, señor inspector» Y advertía: «Me río yo de todos los bronce monumentos / me río yo del mármol panegirico / ...ya arreglaremos cuentas» «El poeta es siempre deudor del Universo / y paga con sufrimientos las multas y los impuestos» «Estaré yo solo, con una deuda infinita» y «yo podría cargar con la mitad de mi patria / y la otra mitad lavarla y terminarla de edificar».

En el pabellón soviético de la Exposición de Bruselas (1958), las manifestaciones artísticas seleccionadas eran solamente aprobadas por la ñeñez visitante de los colegios de monjitas. Yo manifesté mi indignación en

nombre de Malacovski y surgió un fotógrafo que tomó nota de mi actitud protestante. «Eh, señores, mi rostro! (son también palabras de Malacovski) / Cuando yo estoy absolutamente tranquilo / y algo se empeña en salir de mí como un loco» «Alló! quién habla? / Madre, su hijo está espléndidamente enfermo».

No puedo continuar. Pero en estos días que los Bancos en nuestra provincia y en San Sebastián estrenan lujosos edificios, debemos preguntarnos ¿quién ha autorizado a sus suficientes (o inconscientes) directivos para cargarlos de costosas porquerías decorativas, desadministrando el dinero depositado por nuestro pueblo, y con insultante desprecio de su expresión cultural y de la importancia y los intereses de los artistas de nuestras provincias a quienes no parece que se quiere tener en cuenta?

existencialismo 103

vasco 14, 103, 104

estético, integral v. DIOS EN LA TRAMPA

explicación de la obra 79, 168

EXPLICACION DE LAS ILUSTRACIONES

[1-9]

- [1] Friso de las manos (Cueva del Castillo, auriniaciense, Santander) (v. MA-NO y MURO). Comienza el artista prehistórico imprimiendo su mano en la pared directamente y más frecuente su mano izquierda en negativo. (v. AURIÑACIENSE)
- [2] O graba su estado de ánimo como con este gesto rayado en un techo de arcilla (Caverna de Cargas, Altos Pirineos, Francia).
- [3] Papel pegado con impresión de objetos (en positivo y negativo una botella), Picasso, 1913. El Cubismo comienza con el reconocimiento espacial del muro.
- [4] Mientras el Futurismo ensaya la expresión desde el movimiento, como en la imagen-acción de esta escultura de Boccioni (1913) en que una botella se proyecta en el espacio con un desarrollo temporal.
- [5] También desde la vida se produce la expresión en los dos estilos. Cuando el hombre se preocupa del tiempo deja las cosas en el espacio con una libertad o desorden aparente (Lanchas en el puerto de San Sebastián en sucesión temporal): expresión informalista.
- [6] Cuando la preocupación del hombre es el sitio, las cosas se agrupan aproximándose a la ordenación geométrica (Lanchas en el puerto de San Sebastián: expresión espacialista): formalismo.
- [7] Chillida: «Rumor de límites, número 4» 1960. Desarrollo de una escultura en el espacio con estilo temporal.
- [8] Ibarrola (Grupo 57): «Interactividad» 1957). La preocupación de razonar el espacio se traduce en la economía formal de esta pintura. Se trata de una importante apertura experimental del tiempo desde una rigurosa interpretación de la continuidad dinámica del espacio. (Deberíamos relacionarla en una reflexión sobre la escritura con la música electrónica).
- [9] Kandinsky: «Énfasis espontáneos de una curva libre», 1926. Ejemplo de precisión de conceptos (uno de los ejemplos en su libro fundamental en la investigación estética contemporánea «Punto y línea frente al plano») y que inspirará a la pintura norteamericana (a Pollock) su orientación informalista.

- [10] Pollock: Pintura, 1949. Descarga el pintor su expresión íntima y temporal, en una pintura-acción, espontánea, continua, irracional.
- [11] Bisonte con flechas y azagayas (Magia de caza. Cueva de Niaux, Ariège, Francia).
- [12] Picasso, 1937. Mujer con el cuello atravesado por una flecha. Sobre un espacio con un tema y un orden pensado previamente, una ejecución repentina, una pintura-acción acusativa.
- [13] Picasso: Guernica, 1937. Estación homóloga a Lascaux para el arte contemporáneo. Inconcebible equilibrio entre la ordenación espacial (voluntariamente con un soporte de estructura tradicional) y la libertad y la grandeza trágica de su expresión, posiblemente no alcanzada nunca en la creación artística universal.
- [14] Hombre enmascarado de pájaro, derribado por un bisonte, deja caer su engaño-estoque-pájaro (Lascaux, Dordoña, Francia).
- [15] Torero desarmado por el toro.
- [16] El txistulari-danzante, de la Cueva de Troi Freres.
- [17] El Dios de Troi Freres.
- [18] Grupo central del proyecto para el Friso de los Apóstoles (Oteiza, 1953). Un espacio de 14 unidades abiertas, movido con ritmo temporal. Eje exterior de unión horizontal de las dos torres de la Basilica de Aránzazu.
- [19] Ejercicio de expresión de sentimiento trágico con un rostro para Apóstol (Oteiza, Aránzazu, 1953). Técnica-acción eliminativa, abierta. Solución con una descarga de cinco golpes con madera cilíndrica.
- [20] Ipousteguy: David, bronce. 1959. Técnica-acción de desintegración formal de una figura que luego es recompuesta para su expresión informal con un concepto espacialmente acumulativo y cerrado.
- [21] Desarrollo abierto del poliedro. Ejercicio en una línea experimental para la desocupación del espacio (Oteiza, 1956).
- [22] Desarrollo acumulativo y cerrado con formas poliédricas, en Ipousteguy (1958-59). Las líneas de fractura (su acento informal) resultarían falsas dentro de una lógica del crecimiento de la expresión (1.ª fase en nuestra Ley de los Cambios en el arte contemporáneo: de Cezanne a Moholy-Nagy), puesto que estas líneas son de fractura, ajenas, posteriores a la suma formal de la agrupación de los poliedros. Una explicación más correcta, morfológicamente, de esta escultura, resultaría de considerarla bajo una de las tendencias abstractas que se apoyan en la figuración de aspectos de la realidad no habitualmente representados antes. Así, esta escultura nos recordaría la expresión natural de la macia «pico de estaño», de sistema cuadrático, que se produce en la casiterita. En el proyecto de escultura presentado por Max Bill en el Concurso internacional para un Monumento al prisionero político desconocido (1953, en Londres), la inspiración partía visiblemente del tipo de cristalización cúbica y esquelética del silicio de hierro. (En este mismo Concurso mi proyecto concebía la sustancia expresiva y trágica del Monumento como un gran vacío interior. No me planteaba todavía la desocupación final de una unidad espacial. Partía de la búsqueda de unidades livianas y abiertas con las que pudiera por fusión construir el hueco. Y para ello había sustituido la unidad-masa cerrada y tradicional del cilindro por la unidad-energía del cilindro abierto (el hiperboloide). Tendría que de-

tenerme aquí y comprendo que para estas precisiones estéticas no hay más lugar en este libro. (Percibo la fatiga del lector al que aquí me dirijo). Pero es muy grave que no sepamos advertir los modos distintos de operar en el artista de hoy. Preguntamos por la comprensión de estas líneas de fractura en la escultura de Ipousteguy. Veamos cómo obedecen a una reacción informal del artista formalista, del artista que trabajando en un razonamiento espacial de la expresión, se encuentra con la sorpresa de una libertad de expresión que se desata y se le impone desde el campo irracional (al principio) del informalismo. Es cuando Ipousteguy deja caer voluntariamente al suelo la estatua formalmente realizada, la que al quebrarse le permite re-componerla, suprimiendo partes, desajustando planos y respetando líneas de fractura. Operación inteligente que no llega a modificar la estructura íntima anterior pero que sí altera poéticamente la expresión fundamental. Un aire de vida misterioso parece resucitar en estos organismos en los que el tiempo se había parado y vuelve a circular. Circulación que estéticamente por su inestabilidad corresponde al tratamiento de la escritura temporal.

Cuando en 1948 Pierre Boulez produce su Segunda Sonata, está razonando espacialmente grupos serialmente concebidos. La dificultad para la lectura o interpretación de esta obra proviene del rigor con que se ha sometido la expresión al cálculo de cada sitio, de cada duración, dentro del sentido uno de la circulación general. En 1957 desconcierta a Boulez la libertad informalista (sentido móvil, libre, plural, para el intérprete) del músico norteamericano Jhon Cage (Jhon Cage arranca de la pintura-acción de Pollock. Boulez y en el fondo todos los espacialismos contemporáneos, de la puesta en razonamiento espacial de la escritura poética en Mallarmé. Sin una visión comparada de las estructuras hoy no se puede abordar ningún análisis estético particular). Parece que Boulez está trabajando hace tiempo en su Tercera Sonata, sin ceder al informalismo pero sin resolver su crisis, sin llegar a definir el razonamiento dentro de su línea experimental. Parece que, buscando una mayor flexibilidad en su escritura, trata de abrir paréntesis de libertad para el intérprete, zonas de acceso para una interpretación más libre y plural. Pongamos atención. Es como si las líneas de fractura en la escultura que estamos examinando de Ipousteguy, nos permitiesen separar entre sí sus fragmentos, para partir de esta nueva situación (que no es nueva, porque no hemos desocupado el espacio interior de la estatua, sino que la hemos vuelto desarmada al espacio exterior) para intentar una reconstrucción de expresión multiplicada. ¿Qué hará Ipousteguy? Lo que ha hecho posteriormente: retocar los fragmentos de modo que los ha podido volver a reunir permitiéndole a él o al intérprete otras posibles combinaciones siempre dentro de una misma solución rígida y cerrada. La escultura ha pasado así a ser cambiante, polivalente, pero no móvil. Para una posibilidad mecánica de movimiento es preciso que los fragmentos se articulen mecánicamente con esa finalidad. Y puede suceder: que en un semimóvil, o falso móvil del escultor Ferrant, uno puede empujar un fragmento, moverlo, y el resto permanece quieto, indiferente al cambio afectado regionalmente. Pero si esta misma prueba la hacemos con alguno de los móviles (acertados mecánicamente) de Calder, veremos que nuestra acción se transmite y afecta a toda la construcción. En la obra de Ferrant, el intérprete (ya veremos que todo esto no es interpretar), el contemplador, ejerce su libertad solamente sobre una parte acotada y desde fuera de la estructura. Mientras que en la de Calder, el intérprete (como el aire en movimiento que es solamente su fuerza motriz) penetra en el interior mismo de la estructura

y reproduce su movimiento en libertad sin que la obra móvil del autor sea otra distinta. Pues bien, es ahora que debemos preguntarnos, si en la nueva obra de Boulez, la flexibilidad estructural de sus fórmulas se reduce a crear zonas acotadas para la libertad del intérprete o éste podrá ejercer su libertad sobre el tejido interactivo y sensible de toda su escritura. Si los paréntesis de libertad no son viejas interrupciones de un estancado razonamiento espacial.

A mi juicio, vale más que esperar respuesta a estas preguntas, fijar la atención en el viejo terreno en que problemáticamente se plantean. Se plantean con un grave error, que es identificar el enriquecimiento mecánico de la expresión por el movimiento, con el enriquecimiento de la libertad de interpretación. Pues a mayor complejidad expresiva corresponde técnicamente una mayor densidad ocupante conjunta del espacio y el tiempo, no importa que el propósito expresivo sea formal (desde el espacio) o informal (desde el tiempo). Lo que importa es entender que la libertad del intérprete (la multiplicidad de la interpretación) proviene de su penetrabilidad en la obra, de que ésta haya sido planteada en su fase segunda o desocupación espacial o temporal, que es cuando se apaga la expresión y se produce su naturaleza receptiva. Ahora la obra es objetivamente única (como insistía con razón Boulez en que siguiera siendo) y es ahora cuando puede ser libremente interpretada porque hay acceso para la actividad interpretativa de la conciencia del intérprete que es donde se produce la multiplicidad de la interpretación. Y esto es lo que ha pasado unos momentos en la música electrónica y está con rigor experimental sucediendo en una avanzada de la creación literaria. Y si cuando se abren las puertas de la obra nadie entra es porque falta preparación para el que debe entrar. En Marlenbad, Resnais ha debido retroceder para suministrar desde el surrealismo (con un énfasis que luego suprimirá) una preparación al espectador que el realizador (todo realizador actual lo precisa) precisa que ya tenga para que pueda colaborar (interpretar) en su próxima realización. ¿Es por esto que retrocede el músico actual? No, todavía no, por desgracia. Nos está faltando verdadera vocación experimental, persistencia en la línea experimental emprendida, o talento. El artista obra hoy por contagio sentimental, se mueve por celos o envidia y hace lo mismo que los demás. Y ya ni sabe qué es lo que está haciendo. Sólo la comprensión intelectual de lo que hace le puede volver a su realidad.

La expresividad móvil no es más que una torpe desviación espectacular de una expresión-mecanismo en que el juego (el juguete) del movimiento consiste en empujar o dar cuerda al aire, a un tiempo sólidamente pegado al espacio. Cuando ya no se trata de mover (racional o informalmente) una colección de fragmentos sólidos, blandos ni agujereados, sino de crear una verdadera estructura líquida, móvil en sí misma, por sí misma, por la propia soledad (monovalencia) del tiempo que es su inestabilidad y su silencio, estéticamente su propia desocupación. Pero esto (desde el espacio o desde el tiempo), hay que razonarlo. Hay que razonar la descomposición de la expresión. Y la crisis de Boulez es que cuando se hallaba en esta experimentación y no la había concluido, ni había previsto su cercana conclusión, le afectó el informalismo. También a mí y en ese mismo año (1957), pero había entrado ya en la fase segunda y concluyente de la experimentación. Yo aparecí para los racionalistas brasileños del mismo espacialismo concreto (avanzada la más pura pero que permanecían en la primera fase de la expresión) como un heterodoxo humanizado. Pero así concluí, completando la desocupación del cilindro con la desocupación espacial de la esfera y del cubo. Ahora

sé bien lo que hice. Sé bien que un razonamiento espacial de la expresión comienza haciendo expresarse por fuera a una forma elemental geométrica y termina vaciando a esa forma elemental por dentro. Así concluye el Renacimiento (tardamente y sin enterarse nadie, pero lo concluye) Velázquez. Así estuvo a punto de concluir el Impresionismo, cuando Cézanne (que fue el gran traidor para la conclusión receptiva del Impresionismo) recommenzó el tonto juego occidental e incesante de la expresión, pronunciando dinámicamente las figuras elementales geométricas, por fuera.

He aquí esta otra contradicción en la música actual: Como fuente nueva de sonido, la electrónica se presta al juego mecánico de la expresión. Pero como fuente nueva coincide con un nuevo estilo fuente, estilotipo, que es el tiempo desocupado (desocupación tradicional), el tiempo en su sola e inestable y continua dimensión. Cuando estéticamente el músico ha podido así ir descontando hasta cero su expresión, nos encontramos que prefiere más espectacularmente comenzar a contar (rápidamente, demasiado rápidamente) desde uno, mejor dicho, desde dos, que es la tradicional y hablante combinación. Tendría que referirme aquí a Stockhausen, compañero de Boulez, y que parece según nos contaba Luis de Pablo, que abiertamente trabaja dentro de la libertad informalista. Habría que reflexionar sobre esta libertad. Habría que estudiar desde Stockhausen este punto y otros. Y desde luego conocer mejor y reflexionar profundamente en su obra. Lo digo por mí. Para mí es el más importante compositor actual y con el que tengo extrañas coincidencias de pensamiento experimental. Conservo reflexiones de un día que no olvidaré con unos pocos amigos y el músico. Era en unos días en que se me había ocurrido oponer las dos series del Modulor de Le Corbusier, en una sola tabla, de modo que la numeración comenzaba en cero, crecía y descendía a cero. Así con un solo número (positivo o negativo, fase primera o segunda) podía precisar la situación de una obra dentro de la Ley de los cambios de expresión. Pero no sé cómo llego a esta cuestión en la que no puedo entrar aquí. (Estoy poniendo unos pies a las ilustraciones y ya el editor me ha advertido que mi reflexión ha ocupado el doble del espacio previsto en el libro).

- [23] Mendiburu: Escultura, 1962. Aquí el escultor en esta etapa suya, deja caer al suelo grandes discos de arcilla que se rompen en las zonas más delgadas, por las que estalla el aire en cráteres que se convierten en imagen informal de un estado espiritual (eruptivo) de protesta. El escultor secretamente recuerda, ha recuperado, un juego de su niñez en nuestro país que consistía (el tapulapico) en fabricar cada muchacho uno de estos discos (o talos) para apostar quién lograba contra el suelo la perforación con su sonido (puzkarra, digamos, el pedo) de más categoría. No es para reír. Lícito juego en el tratamiento diverso de la escritura informal en que la cuestión (o el acto) de medir es posterior y secundario a la acción fundamental (al gesto) de contar. En el informalismo, el artista tiene la obligación de ensayar toda posibilidad de escritura irracional (ver MEDIR Y CONTAR).

- [24] Vedova: España, número 6 (pintura, 1960). Un acontecimiento impresiona el alma del artista. El documento, la pintura de esta impresión no está en un decir sino en una manera de hacer. O de deshacer, de borrar (con color) una tela vacía. Llamando a la puerta de una casa vacía. Pero que otros pueden oír, entender y contestar.

- [25] En esta pintura de acción automática, irracional, estos signos pueden subir de un estado existencial de desagrado o de protesta (El quehacer

interjetivo de esta pintura se ayopa en la velocidad para evitar la reflexión). O se puede arrancar de un estado blanco, neutro, de voluntaria serenidad: entre nosotros **este pintar último de Sistiaga** (Pintura, 1962). Debemos lamentar entre nuestros pintores vascos su falta de orientación actual. La gimnasia de los informalismos nos hubiera proporcionado una documentación espontánea y directa del rostro profundo y tradicional de nuestra alma. A mi juicio, hubiéramos comprobado la constante expresada de una gran calma espacial (una cosmovisión de conclusión receptiva y espiritual) semejante a la que advertimos en el informalismo japonés por motivos separados pero idénticos de una remota pero no apagada tradición-cromlech. Al pintor español le toca esta herencia nuestra muy debilitada por su fuerte tradición latina. Hasta el punto de no haber entendido «la pintura extranjera de Velázquez». El sentimiento expresivo del artista español nada tiene que ver con la expresividad natural del vasco. Es trágico, más ofensivo, más hiriente. Y también cuando es decorativo, es mucho más decorativo y superficial. Mucho más artístico (y lo digo con verdadera intención peyorativa desde nuestro pasado estéticamente concluido en la vida). El artista español tiene forzosamente que ser trágico (por tradición inconclusa). A pesar de la teatralidad (la retórica) en la que ha entrado toda la plástica contemporánea, se mantiene sobre todos el artista español. Visitando el último Salón de Mayo en París (creo que era en 1961) recuerdo que solamente había tres únicas pinturas y tres únicos documentos de hombre (Picasso, Tapies y Saura). Todo lo demás (no estaban todos) no valía nada.

- [26] **Figura grabada en el estilo de la Gruta de La Marche** (Vienne, Francia). Cuando el laboratorio prehistórico del muro ha concluido, se prolonga una actividad de estilo gráfico y particular de noticia, un periodismo libre (de grotesca y caricatural expresividad) en pequeñas losas de piedra (formato portátil).
- [27] **Saura: Crucifixión, 1960.** Se prolonga en el reportaje (retórica) la pintura, conservando lateralmente la resonancia (epigonal, engolada), del muralismo experimental pasado. (Es un ejemplo que ilustra una situación general).
- [28] **Lo cerca y lo lejos, en la expresión de la Naturaleza. Aquí, lo cerca.** Expresión recitada, temporal y creciente, de las olas que avanzan al contemplador.
- [29] **Chillida: Ikaraundi** (Gran temblor), 1957. (81, 85, 167).
- [30] **Lo lejos. Lo que cerca se mueve, a lo lejos se apaga en una espacialidad receptiva en la que penetra la atención espiritual del contemplador** (El cielo, nebulosa).
- [31] **Weissmann: Escultura** (etapa de Irún), 1961. Poética de lo lejano (81).
- [32] **Tapies: «Huellas en gris», 1957.** Es una poética de la ausencia. Trabajando como hace el tiempo, por eliminación (85). Luego (en esta pintura) la superficie se irá retirando, descubriendo (como hace el mar que retrocede) una playa y unas huellas. Pero esta línea experimental de eliminaciones no se resolverá en la experiencia límite del vacío. Preferirá el pintor el objeto de misteriosa sugestión poética o literaria (una metafísica ornamentalidad).

- [33-39] [33] **Giacometti: Escultura filiforme** (como una visión de la realidad en la niebla, en la que insiste desde hace años el escultor). Adelgazamiento de la representación o desocupación espacial de la estatua como necesidad espiritual de un vacío receptivo figurado. Creo recordar que Sartre («Les Temps Modernes», París, sería en 1954) decía de estas figuras que uno no sabía si estaban a punto de desaparecer o si volvían para reintegrarse en nuestro mundo.
- [34] **Figura filiforme de arquero** (Cueva del Civil, Castellón). Estilo mediterráneo de escritura figurativa. Adelgazamiento por economía espacial.
- [35] Cantos rodados, con signos en rojo. Escritura simbólica del artista aziliense (Gruta de Mas d'Azil, Ariège, Francia). Cuando está concluyendo el artista ensancha su actividad hacia el diseño industrial y político.
- [36] La playa (fotografía de Hartung). Rico botín aziliense de guijarros pero que el artista actual prefiere utilizar para ampliar su renta como decorador. Escribí en 1947 («Cabalgata», Buenos Aires) que esta terrible confusión del artista acabaría y que sus estatuas concluirían, y que su nueva fe sería vista, que su profecía se rompería como un gran huevo que ya tiene su figura y la cifra de una empresa original asegurada. Pero me equivocaba: este huevo es de piedra, esta fe es la de un hombre con su canto rodado de nuevo en la mano. Aquí el botín para el artista inacabable (el botín inacabable).
- [37] **Fontana: escultura**, etapa de «la madre Tierra», 1961. Una pelota de arcilla moldeada en la mano, es una esfera imperfecta. Es arrojada contra la pared y el azar prolonga los cambios de su aspecto informal. Muchos años (demasiados años) ha estado el artista examinando la figura repentina e intemporal de un huevo. Y ahora llevamos ya muchos años (muchos-otros demasiados años) contemplando la textura lenta y sufriendo de la piel de una patata. Son dos estilos estéticos de mirar (la forma en acto y el gesto informal). Corresponden a dos formas incompletas de la sensibilidad, si no funcionan en el hombre a la vez. En el artista son como dos memorias que se suceden, cada una olvidando siempre la anterior. Así es imposible concluir. Así jamás el hombre (no artista) va a comenzar a aprender. Recordar hoy con una patata el concepto humilde y pesado y carnal de la Tierra, es sólo a nosotros (al artista que ayer explicábamos su otra cara más ideal) a quienes esto proporciona una mística emoción, una sincera y poética alegría. Pero esto ya ha concluido como experiencia estética. Ahora hay que irse y devolver al hombre (no artista) nuestra sensibilidad que le pertenece (88). Y devolver al niño de una vez su albóndiga y sus juegos.
- [38] Una parte del botín del guijarro pintado, en las manos de Hartung.
- [39] **Surrealistas en abril** (1950), en el desierto de Retz. El artista con su cara borrada de huevo. Todavía el artista mismo, que aquí vive poéticamente (en esta encantadora fotografía), no vive naturalmente. Vivir detrás de una máscara, en una secta (artística, política o religiosa) es seguir con la dualidad: un huevo en la cara, una patata en el corazón. O la patata (el gesto) en la cara (como siempre) pero con un huevo (como siempre) en el corazón. Aunque la ciencia no pudiera equivocarse también para nosotros (como para Cummings, 1938) «la montaña es un mamífero», felizmente pero siempre que siga siendo también una montaña, un huevo y una patata.

[40] El gran cromlech megalítico (Stone-Henge, Gran Bretaña). Cromlech-ciudad. Conclusión estética incompleta para la vida. (v. HOMBRE, ES-TATURA EXISTENCIAL).

[41] Alineamientos de menhires (Carnac, Francia), de la familia cultural del cromlech megalítico. Grandes pistas mágicas de aterrizaje para la divinidad solar. Aparcamientos mágicos para el carro ario. Donde el hombre aprende a marchar, a obedecer, a desfilar. (103, 104)

[42] **Moholy-Nagy:** Formas de plástico con armadura metálica móvil, 1943. La escultura quieta (a la izquierda) y con su volumen virtual desarrollado por el movimiento (a la derecha). Moholy-Nagy (teórico, escultor, pintor, diseñador, pedagogo) representa la idea general de que la evolución del arte corresponde a una evolución creciente de la expresión (una fase única en los cambios). Soñaba con las más complejas combinaciones de todas las artes, con aparatos capaces de proyectar al aire libre espectáculos fantásticos con luz, color, sonido y movimiento. Teórico de «Visión en movimiento» (1947), fundador del diseño mecánico y de un lenguaje audio-visual estimulante y transformador de la vida diaria. El lector ya sabe que está viviendo en su misma ciudad este tipo de transformación diaria, este aturdimiento germánico que solamente una sociedad-rebaño (la del cromlech megalítico ario) es capaz de aguantar. El simple parpadeo luminoso de un aviso publicitario en la calle es una falta grave en la estimación de una sensibilidad en la ciudad, una forma grosera e irritante de comunicación. Recrea el viejo repertorio ideológico en que se incomunica a un hombre de los demás, y de su propia y personal conciencia.

Escribe **Antonio Machado** amargamente: «Cuando el supercineísmo occidental se aminore un poco, merced al influjo de las culturas orientales, más contemplativas y sedentarias que la europea...». Machado no se da cuenta que la curación espiritual la lleva toda cultura en el desarrollo interno de sí misma si no se le impide desarrollar sus cambios, hacia el silencio metafísico y protector de su segunda fase. Siempre que el artista occidental ha alcanzado una madurez en el mecanismo expresivo de sus comunicaciones, ha afrontado inconscientemente la necesidad de disminuir la tensión de sus comunicaciones sobre la sensibilidad del contemplador, buscando inspiración en Oriente. En el Impresionismo sucedió así y también en nuestros días está ocurriendo. En nuestras consideraciones en este libro se ha explicado esta esperanza en este proceso dentro de nuestra realidad desde el arte contemporáneo y de nuestra tradición europea en el arte vasco.

[43] El pequeño cromlech neolítico, en la estación arqueológica de Aguiña (Navarra). Desnudez absoluta de la expresión. Nada. Como si proyectáramos a lo lejos, hasta callarse, hasta vaciarse, un mecanismo expresivo. Y lo recuperáramos, a nuestro lado, sin perder ninguna de las propiedades (su pura receptividad) adquiridas en lo lejos. Final de la escritura simbólica. La caza simbólica de Dios. (La montaña es un mamífero. El poeta pasa a la vida. La interpretación pasa a la conciencia personal. El vasco, frente a este cromlech, comparece ante los demás («La persona es presente a la conciencia en cuanto es presente para otro», Sartre).

[44] **Agrupación de pequeños cromlechs en Oyarzun (Guipúzcoa).** «Las exploraciones hasta ahora —escribe Barandiarán, hace años, refiriéndose a

estas misteriosas construcciones en nuestro país— han dado resultado negativo. No se ha encontrado nada». Esta es para nosotros (hemos encontrado Nada) un resultado positivo en su exploración.

- [45] Composición en negro y blanco (**Piet Mondrian, 1917**). Estamos ahora en la segunda fase de los cambios de la expresión, en el laboratorio (oscuro) de la investigación contemporánea. En este óvalo, con dos zonas cubiertas de signos (+ y —) de distinta densidad, se percibe la respiración (ya leve, como apagándose, casi cromlech) de la expresión.
- [46] **Respiración espacial** (Oteiza, 1956).
- [47] Desocupación espacial de la esfera (Oteiza, 1956-57). Conclusión cromlech, pero sin una conciencia todavía de este final posible.
- [48] Composición (Mondrian, 1932). Insistencia experimental de Mondrian con superficies ortogonal y elementalmente subdivididas, cuya interacción escuchamos con la dureza agónica de una expresión que no termina de morir.
- [49] Pintura de Rothko, en 1957. Las superficies rectangulares dispuestas en una sucesión vertical (que vienen de Mondrian y que aquí han sido ya afectadas por el informalismo) ya no son recintos geométricos de un solo color (intemporales), se hacen indeterminadas sus fronteras y una vaga atmósfera receptiva emana de esta composición.
- [50] Cuadrado blanco sobre fondo blanco (Malevich, 1918). Emocionante y repentino momento en que queda en suspenso la expresión, en que aisladamente y accidentalmente se produce esta nada-cromlech en el alma fatigada del gran investigador del espacialismo cinético.
- [51] Mueble metafísico, número 1 (Oteiza, 1958). El espacio definido solo y vacío. Estatua-caja-cromlech con la que tomo conciencia de la conclusión-cromlech de mi última etapa experimental propuesta sobre la desocupación espacial y presentada (sin esta conclusión) en la Cuarta Bienal de Sao Paulo (Brasil, 1957).
- [52] Vacío estético (espacio religioso) y Naturaleza (Oteiza).
- [53] **Jardín de piedras, en Kyoto, Japón**. Espacio vacío utilizado para la reflexión espiritual y religiosa, como espacio-cromlech en la tradición oriental. Las piedras, estéticamente indiferentes, tienen por función la definición del vacío espacial receptivo, exactamente al comportamiento de las figuras en la creación espacial vacía (final cromlech del Renacimiento) en la pintura final (Las meninas) de **Velázquez**.
- [54] La nueva solución de monumentalidad receptiva en el **Concurso Internacional de Montevideo** (Arquitecto Puig, escultor Oteiza, 1959-60). Decíamos en la Memoria: Nos oponemos al arte actual de expresión, al arte-mecanismo aliado a la Naturaleza con un arte basado en la desocupación espacial, a favor del hombre, para favorecer la actividad reflexiva del contemplador y su protección espiritual. La viga horizontal que se desprende de la arquitectura define (tocando la cara virtual de un prisma recto vacío) (con su plano oscuro de piedra en la base) la integración del Monumento con la ciudad y el hombre, como construcción silenciosa y zona de aparcamiento espiritual (90).

[55] **Monumento al músico y capuchino vasco, P. Donosti, en Aguiña, Navarra** (Capilla y estela funeraria, Arquitecto **Luis Vallet**, escultor **Oteiza**, 1958). En un paisaje circular, fuertemente religioso y con la presencia neolítica de numerosos restos de cromlechs. Cuando se nos advirtió que la Capilla debería ponerse bajo una advocación católica, contestamos: la Eucaristía. En el círculo habíamos relacionado ya la sagrada forma con el círculo solar y particularmente con el plenilunio, tan dentro de la mentalidad primitiva religiosa que concretó en estos pequeños círculos-cromlech la función regeneradora (comunidad) de nuestra conciencia moral.

[56] En esta escultura de **Nestor Basterrechea** (Meridiano, 1960), hallamos la más exacta imagen del estilo vasco (el bertsolari) que hemos venido describiendo: desde un fondo intemporal (el círculo) en su memoria (en el borde cromlech la mano izquierda) y su relato sube (la acción libre en la derecha) en fragmentos formalmente discontinuos cuya coherencia en su continuidad temporal se restituye.

Encuentro en **Regoyos** (en su libro «La España negra de Verhaeren») una extraordinaria definición del estilo vasco que le dan en un pueblecito guipuzcoano. Transcribo y subrayo (Regoyos y su amigo el poeta belga, ven bailar y ahora observan el txistu y el tamboril): «Allí una flauta y un tambor estrecho y largo tocan un aire **QUE PARECE QUE DESCARRILA Y QUE PIERDE EL COMPAS, PARA DESPUES VOLVERLO A TOMAR**; así me explicaron que tiene que ser el extraño ritmo de la música vascongada». Y agrega esta precisión que me recuerda la anotación que he dejado para el ritmo de la **txalaparta**, que se produce como diálogo entre los que tocan (y no entre el hombre y la Naturaleza): «Los dos instrumentos parece que riñen entre silbidos y redobles de tamboril, pero sin reñir nunca de veras». Muchas veces recuerdo en el colegio de Lecároz, en el silencio de las primeras horas de la tarde, en la sala de estudio, cómo nos absorbía totalmente la atención este mismo desdoblamiento rítmico de las campanas de Irurita que parecían jugar a perder su compás y a recuperarlo, cambiando de velocidad y de dirección sin detenerse.

[57] El espacio religioso (estéticamente como vacío-cromlech) en el gótico de Tours, suspendido en lo alto con el empuje exterior de los arbotantes.

[58] Suspensión vacía en el espacio natural, en Castilla. En el borde, Unamuno (fotografía de Suárez): «Tú me levantas, Castilla» (Castilla-cromlech, 16). Para **Ortega** es «tierra que no es sino tierra». Para **Unamuno** que miraba insistente arriba: «la pradera cóncava del cielo». Vacío que no es sino vacío. Pero esta nada no es la que le produce su angustia existencial a Unamuno: es la Nada que le cura y que refuerza éticamente la rebeldía de su conciencia. No hay en **Heidegger** rebeldía sino conformidad germánica, no importa que sea conformidad a su pensamiento, es obediencia a una sola voz que manda, el estilo incompleto de una sola mano, de la expresión hablante en su única fase primera, preparatoria. «La organización del trabajo es entre ellos —se refiere Max Scheler a sus paisanos los alemanes— sobradamente mecánica y de aquí proviene su carencia de estilo. Sólo parece que buscan en el trabajo el olvido de sí mismos. El placer inmediato de vivir les es ajeno. Trabajan para llenar el tiempo». Piensa Max Scheler (comenta Antonio Machado) que es necesaria la colaboración de todas las naciones para su recíproca educación moral y que los caracteres nacionales deben mutuamente completarse. En la fórmula de Unamuno «hispanizar Europa»

que he explicado quiere decir revasquizarlos (nosotros y los demás) está la solución muy clara (para todos), concretamente para nosotros: reconocer nuestro estilo existencial entero y libre, la razón metafísica de nuestra religiosidad natural, recuperando la intuición intelectual de nuestro pequeño cromlech. Y luego (he aquí nuestra gran industria nacional para los vascos) exportar esta pequeña máquina ajustada a la existencia. De los problemas de su alta precisión espiritual en nuestra cultura contemporánea y de la preparación técnica de sus especialistas, es pues que se trataba (hay que decirlo todo al final, pero a ver si lo entendemos) en el Laboratorio de estética comparada que propusimos como Instituto de investigaciones y Arte contemporáneo para San Sebastián.

- [59] Frontón para el juego de pelota (Eraso, Navarra). Al quedar vacío (reeducada nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra intimidación religiosa tradicional como un aislador metafísico. Este tipo de construcciones-cromlech en el interior de las grandes ciudades congestionadas de expresión, son zonas-gris (estéticamente), de aparcamiento de la sensibilidad formada. Como los «jardines de piedras» en Kyoto. Solución opuesta al espectáculo móvil de Moholy-Nagy [42]. Ver [54 y 60].
- [60] Homenaje a Velázquez (Escultura, Oteiza, 1959).
- [61] Pareja humana dentro de una figuración solar. (Arte ibérico, Peñalsordo, Badajoz). **Resonancia de nuestro cromlech fuera de su área cultural propia:** y [62, 63]
- [62] Pareja de aves (abutardas o cisnes) dentro de un círculo mágico (Castellón, España).
- [63] Pareja humana dentro de un círculo cromlech (Pintura parietal en Libia). Reparemos cómo es la vida lo que se está situando mágicamente en estos círculos. No es el muerto. (44, 110)
- [64] Arte ibérico. Pintura rupestre en las Batuecas (Salamanca). Repertorio de signos visiblemente en relación con el cromlech vasco. Piedras dentro del círculo solar. Círculo solar inscripto en el cromlech. Signo alfabético K. La escritura... (40)
- [65] La txalaparta (132) [56]
- [66] Nuestro rico heredero del cromlech. Emocionante reunión, la pasión de reunirnos los vascos (pero sólo para comer, para jugar). Hemos perdido el apetito espiritual. La montaña deja de ser mamífero: es un armario. ¿De dónde venimos, cómo somos, qué no somos capaces de hacer y de apostar en el orden espiritual? Parece, últimamente, que vamos a aprovechar este apetito que nos reúne, para comenzar a pensar.

EXPRESION E INFORMALISMO

Si el espacio es igual a 1, el tiempo es instantáneo = 0. Si el espacio se subdivide, el estilo es espacialista y discontinua la narración. La narración puede ser discontinua pero su estilo es continuo (monólogo interior, tiempo mental) si supeditamos el interés de medir al de contar. (Ver MEDIR Y CONTAR). Una pared de un solo color es intemporal. Una pintura geométrica, compuesta en un orden espacial, puede darse la vuelta y estará al revés pero será la misma. Una pintura informal, si se da la vuelta, cambiará totalmente de expresión. Caer o chorrear hacia abajo no es lo mis-

mo que caer hacia arriba, levantarse [22]. El pintor informalista al repetir su obra y pasarla en limpio, convierte su expresión en una vulgar decoración. La expresión es una conjugación del espacio con el tiempo. Se desmonta al final de un proceso experimental. Al final de los formalismos se vacía el espacio y al final del informalismo se desocupa el tiempo (hay que desocupar el tiempo). Pero el informalismo no está atento a su conclusión experimental. Ahora le preocupa más que su obra quede bien, que aparezca de buen gusto para el comprador, que le sirva como decoración. Y cuando el pintor (como en el último Millares, este gran pintor de su realidad auténtica anterior) pasa en limpio su obra, se produce la abstracción (que es un razonar), que es contrario al irracionalismo del arte-acción, donde lo que vale es el documento espontáneo y directo en donde el error y el descuido son precisamente prueba de su autenticidad. Digo pues que cuando el pintor informal pone en limpio su obra la falsifica, que cae en la abstracción, en el expresionismo abstracto anterior, en el objeto-adorno y el artista vuelve al decorador. Vuelve así el artista a su función reaccionaria de artesano (otra contradicción en la falsa y tradicional nomenclatura del arte) que es el artista que se convierte en fabricante (para permanecer), al enfermar el artista verdadero. (v. ARTESANIA Y EXPOSICIONES)

expresividad en artista español y en vasco [25]

fases en arte ver CAMBIOS, LEY

fe desde el arte 152^o

Felipe II v. EXAMEN

fenomenología 103

Ferrant, escultura [22]

Ferrero, historia v. HOMBRE, ESTATURA EXISTENCIAL

figuración 79, 80

y frontera con lo abstracto 80

Filiforme v. ESTILO

Fontana, José María 16

Lucio, escultura [37]

fracción ver HOMBRE

francoaquitano ver VASCO

francocantábrico ver VASCO

franciscanismo, sensibilidad 86, 151

Frank, Waldo 14 y 27 a 31

futurismo 84 [4]

Gagarin 156

Garicoits, santo 14, 15

gaudemus 135

generación del 98 14, 29, 143, 144

gesto 70

arte-gesto 89 — v. EXPRESIÓN E INFORMALISMO

Giacometti, escultura 85 ver ESTILO FILIFORME, [33, 34]

Giedion 102

Giraud, semántica 32, 33

Goizueta 130

Gómez Moreno 40

Gómez Tabanera v. CABALLO

GOYA

No nombramos una sola vez a Goya en estas reflexiones. A excepción del breve ensayo sobre Zuloaga (142 a 145) que fue escrito en 1946. Fue el año

Ex

F

G

Frontón - [59.60]

Gr

del segundo centenario del nacimiento de Goya y en los actos con que se celebró en Bogotá, presenté un informe sobre «Pintura de Goya y encuentro con el realismo metafísico del arte español». (28 de marzo) y me correspondió en la conferencia de clausura organizada por el Ministerio de Educación en la Exposición de grabados de Goya (16 de abril y 118 aniversario de su muerte): «Del estilo de Goya al realismo inmóvil» referirme al paralelismo de la evolución de la tauromaquia y la pintura, de Romero a Manolete y de Goya a Picasso. En Lima (1960) en una conferencia sobre César Vallejo, relaciono parte de la obra del poeta con una poética de la ausencia (85) y noticia de Goya en la definición de los estilos en el toreo. En ese mismo año, en la clausura de la Exposición de la pintura informalista española, en Montevideo, intento una explicación arrancando de la estructura de lo español en Goya y la tauromaquia. Tengo pues todo un extenso estudio sobre Goya y desearía poder arreglarlo para un editor. Es un mundo muy complejo las dos almas de Goya. De su primera alma estamos, al fin, tratando aquí de explicarla. Goya, al fin, expresión la más alta y completa del genio español, es la más viva y libre manifestación de nuestra secreta personalidad vasca. Cuando abren su tumba en Burdeos y encuentran dos esqueletos, hay que pensar en sus dos almas, en los dos hombres que en Goya había en tremenda y moderna integración española. Cuando en 1948 regreso de Suramérica y visito al Marqués de Lozoya, Director de Bellas Artes, para rogarle nos permitiese ensayar en San Sebastián la creación de una Escuela de Arte contemporáneo, me contestó «que los vascos no teníamos tradición artística». No podemos dejar de lamentarnos cómo por una insuficiente comprensión de esta doble raíz europea de lo español, de esta doble tradición cultural (vasca y latina) en lo español, se nos deja percibir a los vascos una especie de separatismo centralista que dificulta la aportación de nuestra reserva espiritual creadora casi intacta.

gramática, se subestima 137

Gropius v. ARQUITECTURA EXPRESION

Guernica, Arbol 105

pintura [13]

Guerra, Juan Carlos 51

Guilbert, P. 15

guipuzcoano 158

GUSANO

Este invertebrado de cuerpo simétrico, blando, cilíndrico, alargado, contráctil, penetra en un fruto, en un libro, en una casa, en una ciudad, en un periódico, en un Conservatorio, en una escuela y lo pudre todo. Es el profesional incompleto que destruye la esperanza con su resbaladizo egoísmo. Arquitecto, aparejador, constructor, concejal, músico o fontanero. Larva de insecto profesional que se transforma en crisálida funcionaria y luego en mariposa: esto hace jueves en una tarde de primavera. Esto hace muy grave nuestra situación actual.

H

HACIA UN ARTE CROMLECH

Deseaba intitular así el libro sobre el tratamiento del tiempo y fin del Arte contemporáneo, que postergué al comenzar a reflexionar sobre nuestro cromlech y a extenderme. Me pasé de lo estéticamente objetivo a lo estéticamente subjetivo y existencial. Preocupados en la estación cromlech del arte hoy, reconocimos la estación cromlech de la que partimos los

vascos en un remoto ayer. Este reconocimiento me parece ahora que es reversible, como un viaje de ida y regreso, de un cromlech al otro. Conociendo uno, vivimos éste y revivimos el otro.

Ha

Hartung, pintura [36, 38]

Hasparren, proyecto 23

Heidegger 14, 17, 94 v. HIBRIDEZ EN EL ARTISTA y [58]

herejía, caer y subir en 152

Herrera el viejo 19

arquitecto v. **EXAMEN**

Herwort, escultura, 81

HIBRIDEZ EN EL ARTISTA

Debemos señalar 2 especies híbridas de artista que hoy es frecuente tratar. Una de ellas se produce en el terreno en que el artista pretende ser un revolucionario socialmente y también artísticamente. La otra, cuando pretende ser muy actual, estéticamente, y nos habla de su nada, de su angustia personal y que cree que coincide con la situación en la que se encuentra hoy el arte. Para la primera forma de hibridez, decimos que lo revolucionario en el arte está en responder a la investigación artística en el momento en que se encuentra y que es preciso conocer. Y que para ser revolucionario en la vida, hay que serlo desde la vida y para esto es conveniente haber concluido con las preocupaciones internas del arte. De lo contrario este artista híbrido, entre el arte y la vida, entre Pinto y Valdemoro, se convierte en una conducta socialmente regresiva, reaccionaria, vacilante, acomodaticia y servil. También el artista con su especie trasnochada de angustia, se convierte, entre tácticas y vacilaciones lacrimógenas, en la misma especie híbrida retardada y negativa de hombre. Porque el artista joven que hoy sigue hablando de su nada, debe saber que culturalmente hoy ya no se puede referir a un concepto particular de la angustia existencial sin antes considerar en qué situación se encuentra esta angustia dentro del desarrollo del arte contemporáneo

Este joven, tenga usted en cuenta (este pintor, este músico) que no tiene más que 26 años, me suelen decir. Que este director de cine no tiene más que 24. ¿Y a mí qué me importa la edad del artista? Un artista hoy tiene que tener intelectualmente la misma edad que tiene la pintura, que tiene el cine, que tiene el arte contemporáneo. (Claro que el joven tiene que hacer un gran esfuerzo, que nadie le va a enterar). Hoy el arte ha entrado en su fase última y la nada inicial está casi tratada. El artista partió ya hace 60 años de ese cero inicial definido en Heidegger y existencialmente (filosóficamente) claro hace más de 15 años. Con cada jovencito que llega al arte no podemos comenzar nuevamente a hablar de náusea (estos jovencitos se han convertido en la nueva náusea del arte actual). Hay que entrar en responsabilidad, hay que informarse, hay que estudiar.

hiperboloide [22]

hispanoaquitano, ver **VASCO**

historia clásica 99

historia, menos que una gallina 13

Hitchcock, v. **HOMBRE HISTORICO**

HOLDERLIN (v. HOMBRE ESTATURA EXISTENCIAL)

«...cantan delante de la luz los pájaros/Algunos ayudan al cielo: a éstos ve el poeta/Bien está en otros sostenerse/porque nadie soporta la vida solo».

«...se ofrecen las manos los hombres unos a otros/tiene sentido hallarse en la tierra y no en vano están unidos los ojos con el suelo».

Hombre, qué es en Guipúzcoa 158
 está en el tiempo 26, 151
 por lo que nos falta 89

HOMBRE, ESTATURA EXISTENCIAL

Una armonía del oficio de uno con el de los demás. Con una concepción viva del mundo, actual, la comunidad, se hace visible en una sensibilidad de comportamiento. La naturaleza de esta educación es ciertamente estética. Esta Universidad (por hacer) no es para que pasen todos por ella, es para que ella pase por donde están los demás. Para completar con urgencia la estatura espiritual del actual educador, del artista, del hombre público, lo primero. El oficio da tamaño técnico pero no estatura espiritual, no sensibilidad existencial. Que hay que provocar en cada oficio, terminando de hacer el hombre. Hoy es fácil completar esta educación, que ha costado miles de años en un tiempo que estamos tratando aquí de recordar.

El *txistu* encontrado en la actual localidad vasca de Isturitz, es el instrumento músico más antiguo del mundo. En el nivel más inferior de la prehistoria (en los primeros pisos del Aurignaciense) entre pedazos de piedra y de hueso con una cabeza grabada de caballo relinchando, con una cabeza de pájaro, con bisontes y renos heridos, con un reno agonizando, el hombre había fabricado con un hueso de pájaro y 3 agujeros un *txistu* casi idéntico al actual nuestro. Uno de los agujeros solamente ha cambiado de sitio. En miles de años el oficio de la mano, cambiando de sitio un dedo. Pero esta mano es la de un músico y danzante a la vez (la primera representación de un *txistulari* que conocemos) en una pared magdalenense de *Trois Freres* y próximo del Dios imaginado como un Pantocrátor. Es la mano de un hombre que después en el cromlech concluye de crecer espiritualmente, que ya no se representa pero que sigue viviendo todavía. Parece una historia muy lenta para ser tan simple. Pero todavía hay estaturas de hombre subidos en su carro perfeccionado de guerra, que no han crecido existencialmente. Y hombres con mucho ruido electrónico pero todavía (existencialmente) con el dedo que se ha movido, que no se ha movido del agujero de su nariz. Por esto podríamos resumir los tipos de estatura existencial del hombre diciendo que en la tradición del vasco hay un hombre terminado de hacer. Que en la germánica del cromlech megalítico, un hombre mal hecho. Que en la latina, un hombre sin terminar.

Nos referimos a una sensibilidad religiosa, a esta filosofía moral que en el arte se elabora y que es donde se produce estatura existencial de un pueblo. El vasco, preario, afortunadamente. Su individualismo procede de la toma individual de su conciencia en el cromlech microlítico. (Pelayo Orozco comenta esta tesis mía en su libro «Diálogos del camino», Ed. Añamendi, 1962). Cuando ya los arios amenazaban desde sus grandes cromlechs atentos a la inspiración de sus *fhurer*-hechicero-astrónomo el «*Inhumano-sapiens*», el canibal, creo que les llamaba Ferrero en su libro sobre el genio del mundo latino, y escrito entonces todavía nada más que en 1923). El más grande poeta alemán conoció la humillación de ser persona entre germanos. Lloró Holderlin hasta borrarse su propio nombre. Parece que hasta Carlos V (según se le atribuye) decía que a los caballos hay

que hablarles en alemán. Añadía que a los pájaros en inglés. Y que a Dios debe hablársele en castellano. Por los aspectos que hemos tratado en este libro, podríamos precisar que en castellano nos dirigimos más bien a los santos. Como lo hacía el hombre magdalenense de **Troi Freres**, que religiosamente todavía no pronunciaba bien, no se dirigía bien. Es en el idioma vasco del hombre del cromlech que se habla por primera vez con Dios.

HOMBRE HISTORICO

El hombre crece rápidamente pero no se entera a tiempo qué es ni dónde está. Nace en una historia de los demás en la que él tiene que entrar y participar por sí mismo. La juventud actual es poco joven y poco actual, pero es la juventud actual. Tarda demasiado. Viaja y no se entera. Vivo en un lugar de paso, en la frontera con Francia. Me visitan muchos jóvenes a su regreso de Europa. Me muestran sus cachivaches. Todos traen los mismos cubiertos suecos por lo general muy mal diseñados. Todos han visto lo mismo que se ve por fuera. Viven en sus tiendas y no han visitado la casa por dentro de un escandinavo. Estudiantes que acaban arquitectura no contestan a mis preguntas: Si Mies Van der Rohe ha dicho que en los próximos 15 años el porvenir de la arquitectura pertenecerá a los españoles, ¿qué es lo que ha querido decir? ¿cómo debemos interpretar nosotros lo que ha dicho? ¿Por qué es mal diseño el de estos cubiertos suecos? ¿Qué es lo que ya debiera haber variado en el diseño del mueble en estos últimos 10 años? ¿qué caracterizará al baile que suceda al «twist» (danza de la lluvia, para Hitchcock), después del «madison» o la «bossa nova»? Han ido a ver hermosas suecas y estaban todas en la Costa Brava. Donde no han visto arquitectura allí estaba (probablemente) la arquitectura. Vuelven con unas baratijas de acero como del solutrense con unos sílex aplanados o después del aziliense con los guijarros pintados que hoy están copiando Miró, Arp, Hartung y Capogrossi.

En el aziliense se cogía un sílex con cualquier mano, pero ahora un hombre con la mano izquierda no podrá tomar la sopa, con esta cuchara. Ante una chuleta algo respetable, este cuchillo nos dejará un callo en los dedos. La cucharilla se nos escapará de la mano. De estos nuevos santuarios del diseño industrial salen, como una industria de medallas, ríos de cubiertos de acero y baratijas de vidrio mobiliario para todos los países donde el educador ha heredado el rancio estilo de Escuela de bellos oficios o Universidad de oficios nada más.

horror al vacío 119

Hueco, relato 141

Huidobro, Vicente 59

humanismo existencialista 108

Humboldt 11, 49

Humor andaluz v. SENTIMIENTO VASCO

humorismo español 107

HUMOR Y TECNICAS

Hay una técnica hoy para educar estéticamente al niño, para enseñarle a comprender el arte —todo el arte y todas las artes— desde el arte actual. Es enseñándole a participar activamente en la obra de arte como creador. En música, en pintura, en escultura, en arquitectura, en la danza, en fotografía, en cine, en teatro, en poesía, en literatura. Es haciendo que el niño juegue a crear, improvisando. Enseñar a improvisar es aprender a encon-

trar, a comprender. Pero esta técnica de crear improvisando, corresponde al artista del azar creador y a un campo parcial de la creación, a un arte-acción y dentro de él, a la tendencia subjetiva del informalismo. El resultado así es siempre un encuentro (solo entonces es válida esta frase conocida: yo no busco, encuentro). Y el que encuentra podemos decir que está educado para buscar. Educado por lo menos como es preciso que comience hoy a ser educado estéticamente un niño.

Afirmo esto porque el artista creador se ha estancado hoy con este juego de improvisar. Juego que revela que no se halla suficientemente preparado para seguir creando (como no sea para enseñar y éste es uno de los nuevos destinos que habría que dar a los artistas jóvenes que ya empiezan a sobrar). Digo que no se halla suficientemente preparado este artista, o por falta de cultura, de talento o de honestidad. Por esto esta técnica insuficiente la encontramos en el pintor actual o en el escultor, o en el músico joven, o en el joven escritor o en el jovencito director de cine que acaba de salir de la Escuela con un poco de ortografía y pretende ser ya un gran director. Por esto la producción joven actual es de humor, por la técnica fácil del humor tradicional. Es la técnica de lo fácil y chocante. (En la música actual, un creador tan importante como Jhon Cage, al insistir en su informalismo, produce una música de humor cargante, fácil, sabida y sin interés). Humor que se da por choque expresivo y directo, el chiste visual, el gag, del humor saliente. Porque ya el artista responsable debiera estar buscando un humor nuevo en la línea paralela en que han evolucionado los lenguajes. Este humor a mi juicio, sería más apagado y abierto, más receptivo, porque el chiste habría que desmontarlo como mecanismo-uno expresivo para separar sus fragmentos y permitir el acceso y obligarnos a una más activa y plural interpretación.

Solamente (además) se aprende haciendo y cuando sepan, cuando todos hagan, cuando todos vean esta pintura en la calle y esta música y este cine en la calle, a ver si este arte para educar en privado a los niños, cesa como espectáculo para mayores y así podemos algunos vivir más libremente otras realidades que nos comprometen hoy.

Husserl 103

Ibarrola, pintura (grupo 57) [8]

idioma enfermo y hombre 21, 23

Imaginación práctica 134, 106, 125, 146

IMITACION Y BELLEZA

IMITACION Y NATURALEZA

El historiador encuentra belleza donde el arte verdadero persigue algo más apremiante y fundamental para la vida. El historiador desde su preparación esteticista y occidental, encuentra belleza y esto es suficiente para él. No para el artista que busca una explicación sensible de toda la realidad. No para el artista que no obtiene gusto y renta sino respuesta para la conducta con los demás. Para el artista que busca concluir su indagación para no interesarse más del arte desde el arte, sino vivir el arte desde el hombre que está con los demás. Primero el historiador ha explicado que el artista imita la naturaleza. Luego ha profundizado algo más: que imita la forma de hacer la Naturaleza. Pero sólo ha pensado en la forma de hacer la Naturaleza clásicamente. Reparando exclusivamente en la forma que trabaja la Naturaleza sabiendo algo (o bastante) de geometría, que es la parte más muerta de ella, la de sus bellas prisiones minerales y cristalinas, el logarítmico encierro de los caracoles, el dinámico (pero no tanto) desarrollo de los vegetales con su pie único atado a la tierra. Pero no

consideramos creación al móvil y desatado desarrollo del agua, del aire y de la luz sobre la superficie de las cosas, el paso de la vida despertando el rostro temporal de las cosas sepultadas en el espacio. Cogidas en la trampa geométrica de la máscara. Con el rostro líquido de una parte de la Naturaleza que no considerábamos, estamos aprendiendo a imaginar un estilo más libre de mirar y proceder (81). Y ver MEDIR Y CONTAR.

Impostura voluntaria del vasco 113
Impresionismo, que pudo concluir [22]
Inchausti, P. 150
indoeuropeo, ver CABALLO
informalismo español, pintura v. GOYA
japonés y vasco [25]
informalismos 85 v. UN ARTE OTRO
Insausti, palacio de 24
instinto, 82 (ver SENSIBILIDAD EXISTENCIAL)
Instituto investigaciones estéticas 86, 149
inteligencia estética, comparada animal v. ADORNO
intercencia 35
interjectivo, estilo 89
investigaciones estéticas, Instituto v. INSTITUTO y [58]

Iparraguirre 139
Iparraguirre, P. 15
Ipousteguy, escultura [20, 22]
Iriarte, pintura 19
Irigaray 57
Irún 91, 163, 171
Irurita, campanas [56]
Ismos 146
Isturitz, txistu de v. HOMBRE ESTATURA

Janneau, Guillaume 144
Jansenismo en el vasco 15
Jaureguierry ver Rh

Jazz 162

Jimenez, María Paz 166

Joyce v. Borgés

Juan Ramón 139

Jueves de primavera 24 v. GUSANO

Justo, bertsolari 139

Kandinsky 168 [9] v. ARTE CONCLUYE

KIERKEGAARD 21

Sin nuestra Ley de los cambios (como hemos señalado en ORTEGA), en Kierkegaard los 3 caminos de la salvación espiritual del hombre en la existencia se mantienen separados. Son las 3 situaciones o «estadios» que él llama (el estético, el ético y el religioso) que en nuestra Estética existencial se concilian en un comportamiento político, como conclusión estética, en Kierkegaard, ya desesperación es salvación verdadera. En nosotros, desesperación es solamente la suprema motivación de la creación artística, el objeto metafísico del arte. El arte es un tratamiento de esa angustia existencial, que en el hombre y en los pueblos se cura solamente cuando el arte concluye en la vida. La misma muerte pertenece entonces a este lado de la vida y sin la muerte la propia vida quedaría incompleta. El arte enseña a contestar a la muerte con la vida.

Im

J

JAZZ VASCO [56]

K

Kr

Krustchev v. EXAMEN
Kyoto, jardín-cromlech [53]

L

Laboratorio municipal piloto de educación estética (v. Ayuntamientos) y [58]
Lafitte, P. v. nota en 129
Lara, pintura 170
Larruquert, Fernando 164
Lascaux 37, [14] 38, **94.100**
Latina, tradición 48
Laviosa, Pia v. CABALLO
Lecároz, colegio [56]
Le Corbusier [22] v. ARQUITECTURA EXPRESION
Lekuona, Manuel 52, 54, 123 y ss, 128
lengua y estilo 22
lenguaje del silencio 83
destrucción 83, 87
Leon Felipe 165
Lespugue, venus de v. AURIÑACIENSE
Léxico-estilística 33
Ley de los Cambios 33, 98
Lhande, Pierre 15
Lingüista, cuestionario al 33 y ss
Lingüística, investigación
Literatura, peligro de hacer 117

LIZARDI

Que la esencia del pasado mude en huerto nuevo el viejo
(en «Biotz-Begietan»)

Tenemos los vascos grandes poetas? Los mejores dentro de nuestra esencia vasca siguen revelándose en castellano. Una corriente actual del pensamiento vasco se opone a que nuestra poesía en euskera sea traducida, alega que es intraducible. Y esto es mentira. Se traduce muy mal y sería razón única de no traducirla si es que preferimos creer que tenemos grandes tesoros ocultos, que es mejor, más cómodo, que encaramos con la triste realidad de nuestra poesía euskérica. Y es que este mal traducir de nuestra poesía al castellano, incluso cuando es el poeta mismo el que se traduce (y cuando comenta poesía, resulta peor), muestra en ese mal traducir que no es un gran poeta, que no entiende y no opera desde la actual sensibilidad estética (que le hubiera ayudado mejor a traducir y a pensar más profundamente en vasco), porque traduce con una mentalidad latina, con la misma mentalidad de los modelos rezagados en castellano que le han orientado mal o insuficientemente hoy al escribir en euskera. En nuestro gran Lizardi, en él mismo, su honda ternura de la naturaleza que oye en su corazón, es poco todavía. Es preciso escarbar todavía más en el huerto no sólo de nuestro idioma sino también de nuestra inteligencia de la poesía para que nuestros poetas transformen nuestra realidad personal que es la esencia, el compromiso, de los grandes poetas. Descolocados románticamente de nuestro tiempo no podemos con sólo sentimientos poéticos conformar poesía. Menos (como en otras situaciones de singular esfuerzo personal) fabricar de encargo epopeyas homeroides o kaleváticas para rellenar oportunidades en nuestra literatura que históricamente perdimos (pasar en el Índice a ORTEGA respuestas 5 y 6). Hoy contamos con una única oportunidad histórica, la nuestra, que es preciso esforzarnos en entender para no perderla nuevamente. La poesía no es una asig-

natura que se aprende en los seminarios ni en las sidrerías. Ahí se encuentra el poeta, pero es necesario este sacrificio (ya que no nos traemos Universidad): «...dame la mano delicada (nos recomienda el mismo Lizardi en su Invitación al viaje), dejemos por algún tiempo el País Vasco».

Loidi, José Antonio 44, 35 v. Altube
Longinos, bertsolari 139
Lope de Aguirre 155
Loyola, San Ignacio 15
Lozoya, Marqués de v. GOYA
Lucanor, Conde v. RISA EN EL VASCO

macartismos 66

MACHADO, ANTONIO [58] 143

SOBRE LO APOCRIFO: «Tenéis —decía Mairena a sus alumnos— unos padres excelentes a quienes debéis respeto y cariño: pero ¿por qué no invitáis otros más excelentes todavía?»

Sobre reducción del supercinetismo occidental: [42]

MAGDALENIENSE

Después del Auriñaciense, en que la primera gran edad del arte prehistórico se inicia como una ola que tarda 20 mil años en formarse y llegar a su cresta más alta, que se llama Lascaux, y en 10 mil años más va decreciendo y apagándose en un final con soluciones para la vida de tipo industrial y civil, que se llama el periodo Solutrense, después nos encontramos con una segunda ola de actividad estético-religiosa que ya se iba formando mientras finalizaba la ola cultural anterior. Esta segunda ola cuya cresta más alta (por ahora) es Altamira, es la cultura magdaleniense que, asimismo, concluye con una civilización industrial que se llama el Aziliense. Y ya nos ponemos a la vista del Neolítico y al borde de la creación definitiva de una solución existencial para entrar en la historia, que esto es nuestra pequeña estatua vacía del cromlech. Solutrense y Aziliense representan dos grados de libertad, dos soluciones de dominio desde la vida como experiencia lograda de las culturas artísticas que concluyen imperfectamente. Concluir culturalmente quiere decir participar todos de lo que unos cuantos han avanzado experimentalmente, ponerse todos de acuerdo, enterarse todos, vivir todos enteramente algo que ya ha sido para algunos. Para esto eran necesarios antes miles de años, ahora bastan unos pocos. El arte ha concluido hoy nuevamente en unos 60 años y ha concluido varias veces pero todavía el mismo artista no se ha enterado del todo y habrá que repetir esta nueva conclusión en estos años. Es dolorosa la dificultad general (por la educación incompleta y atrasada en todos los países) para esta información. Lo he explicado ya, pero sigo recibiendo, de amigos sinceros, muestras de pésame como si mi abandono de la escultura fuese una deserción... (89)

Hay un silencio artístico en el Solutrense, entre el final del Auriñaciense y el comienzo del Magdaleniense y otro silencio artístico semejante al final del Magdaleniense entre el Magdaleniense y el Neolítico, que es el Aziliense. Son dos verdaderos periodos de agitación industrial y popular, dos puestas revolucionarias de la conciencia popular en la vida. Digo que son dos silencios imperfectos del arte, porque la actividad artística se ve luego obligada a reanudarse. Digo que un tercer silencio se produce definitivamente con el hombre del cromlech vasco, porque definitivamente un pue-

blo (el vasco) que procede de este costoso esfuerzo prehistórico cultural pone pie en la tierra con una primera y definitiva (histórica) seguridad existencial. Coincidiendo con la entrada desde fuera del hacha pulimentada, el vaso campaniforme, el dolmen funerario y casi al mismo tiempo los metales y luego en seguida el latín y el cristianismo. El ruido de los pueblos agresivos no permite oír al historiador la respiración espiritual de nuestro silencio-cromlech. Los ruidos (que se apagan) se reanudan, pero seguimos viviendo de una estructura silenciosa que no se ha apagado en nosotros todavía pero que necesitamos renovar, restablecer, ahora que un humanismo existencial muy semejante se desprende de un nuevo arte y una nueva cultura. (Ver MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA) v. ADORNO.

Maiacovski v. EXAMEN

Maldonado, diseño industrial 64

Malevitch, pintura [50]

Mallarmé [22]

MANO

Entre el hombre y las cosas, la comprobación de su mano. Miles de años una herramienta de piedra prolonga la mano. Vive el hombre del Muro que ha tocado con la mano. Con el tixtu en la mano va contando el muro a los demás. Acerca las cosas y las aleja con la mano. Según el peligro, el conocimiento, la necesidad de las cosas, así es la escala de la relación del hombre con el mundo. Las cosas se ocupan lejos de la mano o se dejan tocar por la mano (ver MONUMENTALIDAD Y DISEÑO). ver MURO.

Manolete v. GOYA

Manos, comportamiento vasco de las 109, 113, 133, 134

Marafión 62

Mariénbad, cine 139

Martial v. Rh

Mas d'Azil v. AZILIENSE ARTE

Mathieu, pintura v. CARTAS DE DIOS

Mauriac, crítica v. CARTAS DE DIOS

Max Bill, escultura [22]

Mayer-Graef 31

Mays 34

MEDIR Y CONTAR

La geometría enseña a medir y la aritmética a contar. El hombre midiendo siempre la Naturaleza y la Naturaleza contando siempre. El hombre inmovilizando, ordenando siempre geométricamente. La naturaleza viviendo, enseñando siempre al hombre a vivir, a contar. A veces el arte tiene que ocuparse más de medir lo que está contando que de contar. Y sucede que cuando está todo casi medido, faltan muchas cosas que contar. Y el problema (que es el actual para el artista) es cómo contar lo que falta. Cuando ya se han experimentado las dos formas artísticas de contar: midiendo más que contando o contando más que midiendo. Pero ahora entramos en un tercer estilo, que es un modo natural de contar. Pero, ¿cómo es este modo natural? Porque, si no medimos, es un modo naturalista (no estético) de contar. Y este es el problema del artista responsable actual: razonar, medir, la forma de no medir lo que le falta (artísticamente, ex-

perimentalmente) que contar. Esta especie de destrucción que se advierte en el lenguaje artístico actual, obedece a la voluntad final de este tipo nuevo de construcción (83, 84). Pero está resultando hoy que las tendencias actuales operando dentro de un estilo temporalista, irracional y continuo de contar, se están estancando y cayendo en una manera figurada y naturalista de lo natural. Porque el artista en estas tendencias no procede, no recuerda, no sabe, de la técnica anterior de razonar. No alcanza a razonar pues, su técnica irracional (no naturalista, no figurativa de lo natural) de no medir y contar, con la propiedad actual, estética y natural. Este es el estilo en el que la experiencia racional del concretismo espacialista anterior debiera estar aplicándose sobre la naturaleza temporal del lenguaje separada del espacio. Donde mejor se percibe este estancamiento es en la producción de la música electrónica. Con una nueva fuente mecánica (electrónica) de materia sonora, se empieza a contar desde cero en un momento en que al arte le corresponde (estéticamente) ir descontando hasta cero. Siento personalmente esta nueva ocupación informal como prolongación experimental del artista formal anterior. Pero la posibilidad práctica para estas colaboraciones no es todavía posible entre nosotros. Y fuera de nosotros no quiero estar más.

Megalítico v. CROMLECH

Mendiburu, escultura [23]

Menéndez Pidal 49

Mentalidad mágica 127

Mercado común 61

Merino, José María v. CUEVA DE ORIO

Metafísica, Caja [51]

Microlítico v. CROMLECH

Michelena, Luis 35, 44, 47, 51, 52, 125 v. ORTEGA

Miguel Angel simetría 134, 144

Milton 165

Millares, pintura v. EXPRESION E INFORMALISMO

Miró, pintura v. HOMBRE HISTORICO

Mitologías (vasca, griega, arla) 105

Modulor [22]

Moholy-Nagy, escultura 72 [42]

Mondrian, Pit 85 [45, 48] v. MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA

Montesquieu 21

**Montevideo, concurso internacional 45, 90 102 [54] v. Pierre Vago
arte español v. GOYA**

Monumentalidad de evasión 105

MONUMENTALIDAD Y ESCALA HUMANA

El sentido de lo monumental en arte refleja la situación en la que se encuentra el hombre formándose espiritualmente. En la primera fase en que se elabora estéticamente una cultura (ver LEY DE LOS CAMBIOS) la expresión es hablante y se enfrenta a la Naturaleza. El hombre avanza detrás de su expresión. Hay un agigantamiento de lo que se entiende entonces por escala monumental. Pero en la segunda fase en que el hombre está de regreso de la Naturaleza y completa su dominio espiritual, escala monumental se convierte en escala directamente referida al hombre, en escala íntima, silenciosa y personal. Así, un muro lleno, un altavoz abierto, una amplificada estatua, que en la primera fase estética de nuestra formación, nos ayuda, en la segunda nos hiere. Ciudad de construcciones monumentales, ciudad espiritual de enanos y de esclavos. El hombre espiritualmente

te constituido está a escala en cualquier siflo que se sitúe en la Naturaleza. Luego está a escala con la Naturaleza y con la ciudad, todo lo que esté referido directa y simplemente al hombre. En la primera fase el arte se levanta sobre el hombre, en la segunda el hombre se acerca a la obra de arte, si la necesita. Los que hablan de muralismo como destino público de la pintura, cometen un grave error, ignoran el destino final de la pintura. Son los que ignoran la segunda fase en la evolución del arte y de la sensibilidad, los que anuncian que la pintura de caballete ha terminado. Pintura de caballete son las losetas grabadas, las pequeñas esculturas y los guijarros pintados en que se convierte el muralismo prehistórico cada vez que el hombre (en el Solutrense y el Aziliense) ha graduado su sensibilidad para vivir. Hoy una pintura mural, como un disco puesto en público por un altavoz, sólo es justificable para una parte muy limitada y homogénea de la comunidad y en un periodo determinado de su educación, como en un colegio, un cuartel o un seminario, o una sala de espectáculos o recreo donde el que entra ya sabe lo que busca. Si las casas de publicidad supieran algo de sicología del arte o hubiera competencia estética en la Radio y la Televisión o si el Urbanismo supiera que ha de ser más amplio y responsable de lo que es y de lo que hace, no viviríamos con los ojos y los oídos atormentados por la ciudad. Cuando recuerdo cierta ciudad universitaria de México con todas las paredes y rincones de sus edificios decorados, un malestar espiritual intolerable me sofoca. Una pintura mural y pública insulta la sensibilidad artística graduada, porque no puede decir lo mismo y con la misma voz a todos, porque no son iguales los hombres que se ponen a su alcance ni cada uno de ellos es el mismo a todas horas. Como quería Mondrian la colaboración del artista con el arquitecto es para hacer del espacio habitable de la arquitectura (y de la ciudad) una construcción espiritual pero sin obra de arte. Hoy es la pintura de caballete, como la música en el disco, como el poeta y el libro para aguardar el momento, en que privadamente el hombre la necesite (64) (ver DISEÑO).

Moral estética

Mundo, está en el espacio 26

Muñoz, pintura 170

Murillo, pintor 19

MURO

Va a quedar vacío. Apenas depende ya de la arquitectura. El hombre lo acerca o lo aleja con la mano, lo descubre o lo cierra. El muralismo prehistórico tampoco ha sido pared de la vivienda. Los que en estos años que ya han pasado, hemos tenido verdadera predilección por el muro ha sido como un corte virtual y cambiante en la arquitectura para introducirnos en una anatomía del espacio, para experimentar en él una circulación o fisiología formal, una topología nuestra. El primer artista prehistórico es el que golpea con su mano débil, con su mano herida, en el muro y obtiene como conciencia de una respuesta. La respuesta de que el muro es un sitio en su imaginación que puede utilizar como una trampa. Lo que sale del hombre es rojo, lo que sale de la Naturaleza (de la noche entonces del mundo) es negro. Pregunta y contesta, recibe y responde, juega el artista con su pared como en la de un frontón, la apuesta difícil, lenta, de su pintura con la vida, hasta dominarla (ver TAUROMAQUIA EN LASCAUX) (ver ARTE COMIENZA, AURIÑACIENSE, DIOS DE TROI FRE-RES).

Museos 149

Música concreta 140

- electrónica [22] y MEDIR Y CONTAR
- cuerpo nacional de directores de bandas, etc. 162
- quioscos municipales de 163
- bandas municipales de 162
- conservatorio de 164
- banda de Astorga 162
- Irún 162
- Pasajes 162
- escuela posible de 163

Nada y ser 14, 77

final 80

sin nada 141, 14

con Nada 14 v. CROMLECH VASCO y 30

nadas finales, dos 84, 85

Naturaleza v. IMITACION

imita al arte 81

y arte 150

y espíritu 146

y sociedad 30

pregunta, artista contesta 151, 26

naturalismo y naturalidad v. ORTEGA

Nietzsche 12, 120

No, técnica del 109

Obrist Hermann, escultura 144

Olaizola 50

Onomatopéyico, estilo 89

Oñativia, pintura 162

Oppenheimer 66, 68

Oración v. ESPACIO RELIGIOSO

Oratoria, enfermedad 62

Orio, Cueva de v. PREHISTORIA VOCABULARIO y ADORNO

Orixé, poeta v. LIZARDI y ORTEGA

Orozco, pintura 144

ORTEGA Y GASSET 58, 141, 144, 146 v. RISA EN EL VASCO

Para el catálogo de la exposición de pintura de los hermanos Zubiaurre en Buenos Aires, en octubre de 1920, escribe Ortega (Obras completas, 1936, tomo 2) observaciones importantísimas sobre el vasco pero que interpreta torcidamente o al revés. Carece Ortega de un sistema de interpretación desde lo estético. Valen aisladas (estéticamente) sus observaciones, que logra encadenar sobre Velázquez sin acertar finalmente a interpretarle, ni acierta cuando pretende interpretar a Goya o descifrar la pintura de los Zubiaurre. Los hermanos Zubiaurre no son dos grandes pintores (esto no nos importa ahora mucho) pero sí de un profundo estilo vasco en su manera de contar pintando. Esto centralmente es lo que aquí nos importa. Si nuestros pintores no son grandes pintores (y nuestros poetas no son grandes poetas) es porque no ponen inteligencia en serlo. Pero si su estilo es vasco es fácil percibir su acercamiento voluntario o no, a los restos de nuestra tradición aun vivos en el estilo popular de nuestro *bertsolari*.

Quiero concretamente llamar aquí la atención del lector, que entre lo que pueda descubrir de algún interés en este libro, si hay algo realmente de interés y es la Ley de los cambios a la que hemos tenido que referirnos con insistencia y sin cuya elaboración previa no me podría haber permitido

este ensayo de interpretación existencial del vasco. Quien desee mejorar y ampliar lo que en mi reflexión apenas he apuntado tendrá que tener presente esta ley. Lo que desde ella se me corrija, demostrará que yo no he acertado a utilizarla correctamente. Pero, asimismo, quien desee destruir esta reflexión tendrá antes que intentar estéticamente destruir esta ley. Con ella Ortega no hubiera interpretado mal lo que supo tan profundamente observar, por ejemplo, sobre nosotros, en la pintura de los Zubiaurre. Yo ahora voy a resumir estas observaciones con nuestra respuesta desde la ley de los cambios:

- 1) «Sus personajes (en la pintura de los Zubiaurre) están inmóviles» «Nada en ellos necesita moverse». Respuesta: están inmóviles para definir el silencio. No se mueven para no romperlo. Comprobar en [53], segunda fase LEY CAMBIOS, etc.
- 2) «Bajo la presión del silencio nace la mímica y se dispara el gesto». Respuesta: se inicia un proceso estético, en su primera fase, contra la presión del silencio que domina al hombre. En la segunda fase concluye el silencio en un vacío habitable. El vasco ya no siente la presión del silencio, lo ha convertido en una inmensa área donde religiosamente reside su alma.
- 3) «La vida del mundo parece consistir en una indómita voluntad de expresarse que yace en todo ser». Respuesta: yace en todo ser no formado culturalmente. Para Ortega sigue el arte consistiendo, latinamente, en un progreso indefinido y crónico de la expresión. En una segunda fase, que el latino no conoce, el vasco se cura de esa manía artística del hombre incompleto existencialmente.
- 4) «Ser vasco es una renuncia nativa a la expresión verbal». Respuesta: si aceptamos esta afirmación, debemos precisar que el vasco la toma de su conclusión estética en el cromlech tradicional, que su renuncia es nativa pues en nuestra tradición cultural. Pero no es en este sentido que lo dice Ortega sino peyorativamente, como inmadurez cultural.
- 5) «El idioma vasco es por completo inepto para expresar la fluencia fugitiva de la vida interior». Respuesta: Después de la observación anterior se espera tan redonda falsedad. No es observación sino prejuicio que gravemente tiene que afectar a nuestros lingüistas. Ya Michelena, comentando a Orixe (ob. cit. p. 150), cita la afirmación de Ortega diciendo que «pontificó en cierta ocasión, sin mayor conocimiento de causa». ¿Pero qué causa es la que no conocía Ortega? Nos estamos refiriendo a ella. Lo que nuestros pintores y poetas (aunque intelectualmente no acierten a ser grandes) revelan popularmente siempre una particularidad estética que constituye su verdadera grandeza: el silencio de una subjetividad natural que prueba que nuestra tradición nos viene de una evolución lograda enteramente en la evolución de los cambios de la voluntad expresiva que otros pueblos no han sabido concluir. Mientras el naturalismo en arte en otros países les viene desde fuera, al vasco nos viene desde dentro. Lo mismo si pensamos en la poesía de Orixe como en la pintura de los Zubiaurre. Es el sentimiento que desde la tradición culta dicta y mueve el estilo popular de nuestro **bertsolari**. Estilo de hombre sumergido en la corriente temporal de su memoria (temporal y fugitiva), tocando levemente (aludiendo) suficientemente, las cosas en las que no puede (espacialmente, clásicamente) detenerse, porque su estilo fugitivo es para tocar sin detenerse (¿por qué dijo Ortega que inepto para expresar la fluencia fugitiva de la vida interior?). Lo dijo Ortega porque él caminaba observando al vasco desde su orilla latina, mientras el vasco en su estilo fugitivo viajaba dentro de la corriente misma del río (112).
- 6) «Todo es un puro ademán continuado» «Inventario lírico de la existen-

cia vasca». Respuesta: Conviene estas palabras a la definición del estilo natural que venimos definiendo. Es nuestro bertsolari, es Orixe y los Zubiaurre. Pero se vuelve a confundir el naturalismo temporal (el fugitivo estilo interior del vasco) con los naturalismos que se apoyan por fuera en la imitación del mundo exterior, en el espacio.

- 7) «El castellano y el levantino, como el hombre de Florencia o el de Nápoles, han gozado innumerables veces de la salvación artística». Respuesta: Innumerables veces porque siempre ha sido a medias, sin lograr precisarla o definirla nunca. Este hombre de Florencia o de Levante, nosotros ya hemos dicho que es el hombre en toda la tradición latina. Y que todavía sigue sin saber concluir.
- 8) «No hay en España ni más limpias aldeas ni ciudades mejor urbanizadas». Respuesta: este orden es natural si la vida proviene de haber puesto antes en orden estéticamente la salvación espiritual en la existencia. Así Ortega, puede asegurar:
- 9) «Yo no creo que exista en Europa un pueblo de más acendrada moralidad». Respuesta: Gracias. Pero esta moral no es desde lo latino y religioso. Es virtud (nativa, en nuestra tradición cultural) (por el silencio habitable, cromlech) de conclusión estética.

Oteiza, escultura 64, 85, 98, 165, 166 [18, 19, 21, 54, 55, 60]

Pablo, Luis de, música 164, 171 v. EDUCACION ESTETICA

Pasajes de San Juan, música 162

Pascal 17, 15

«...las cosas espiritualmente molestan cuando no se tiene hambre de ellas. Hambre de justicia: octava bienaventuranza».

Pastores, cultura 38, 44, 120

patria, ni grande ni chica 158

Pavese, poeta 59

Pelay Orozco 134 v. HOMBRE ESTATURA

Peña Basurto 44, 102

Pérez de Barradas 107

Pericot 120

Perse, Saint-Jhon 56

pesar hacia arriba 152^o

Pevsner, escultura 85

Piaget 34, 35

Picasso 144 [12, 13, 25] v. EXAMEN

Picaud 113

Picón, Gaetan 55

Pintura de caballete v. MONUMENTALIDAD

Pitágoras v. Borges

Plenitud existencial 21

poesía-acción 129

Poética de la ausencia 85

Política negativa 63

sensibilidad 78

Pollock, pintura [10] ver [9]

Praxiteles 147

Prehistoria v. ARTE COMIENZA, y MANO

cosmovisiones v. DISCIPLINA

européa y americana v. TAUROMAQUIA EN LASCAUX

evolución v. MURO

mentalidad, resumen v. ADORNO

vasca, v. MAGDALENIENSE

Lo que se sabe hoy de prehistoria o se cree saber, cambiará pronto. La terminología actual es imprecisa y varía con cada investigador y desde cada una de las zonas de la investigación. El sentido con que empleamos en este trabajo términos como Auriñaciense y Solutrense, Magdaleniense y Aziliense (ver MAGDALENIENSE), parte del esquema primitivo trazado por el abate Breuil para la evolución del arte paleolítico (en 1932) pero escapa de precisiones que no se ajustan estéticamente a nuestra LEY GENERAL DE LOS CAMBIOS EN ARTE. Su sentido (bien simple, ya definido, más amplio, más permanente) puede conservarse aun cuando por nuevos descubrimientos en la actividad artística de nuestra prehistoria (que esperamos tienen que suceder) se altere o se traslade a otras designaciones. No estamos considerando el arte como actividad gratuita o desinteresada sino todo lo contrario. Pudo haber una gran edad cultural prehistórica o varias, una Prehistoria o varias prehistorias. Prehistoria, en realidad, es una sola y larga prehistoria. Y cuando decimos Magdaleniense nombramos el último proceso entero (la última prehistoria, el último esfuerzo cíclico) en que el hombre prehistórico se propone lograr un tipo de dominio espiritual y técnico de la existencia (desde dentro del arte). Y cuando decimos Auriñaciense nombramos el proceso anterior (la prehistoria anterior) de idéntica finalidad. A lo que nos ajustamos estéticamente desde nuestra Ley de los cambios es a atender si estos desarrollos artísticos desembocan en la vida cumpliéndose de un modo entero, porque de lo contrario (y esto lo precisamos con exactitud) se tiene que volver a empezar. Por esto, cuando decimos Solutrense nos referimos al hombre incompleto producido por el Auriñaciense que se reanudará artísticamente en el Magdaleniense. Y cuando decimos Aziliense volvemos a referirnos al hombre incompleto que el Magdaleniense concretamente vuelve a producir.

Así, por ejemplo: se acaban de descubrir grabados y pinturas en una cueva (caserio Altxerri) a la salida de Orio para Zarauz. Los espeleólogos han penetrado 500 metros. Encuentran pasos obstruidos y muy dañado el interior. Buscan la entrada de la galería. El acceso actual es un pequeño boquete producido en una cantera. Tercer día de exploración que dirige José Miguel Barandiarán. Jesús Elósegui y el doctor José María Merino escarban el suelo sin resultado todavía. Avanzamos hasta 150 metros. Observamos unos grabados y pinturas en negro. Es prematuro clasificarlos. Pero nosotros decimos: Solutrense. Nos referimos a la mentalidad de unos artistas cuya obra revela que han superado la idea sagrada del Muro: una pequeña cabeza de ciervo está grabada en una repetición de trazos, corrigiéndose el artista sobre la pared misma. El artista está ya más fuera, en la vida, que dentro de la religiosa intimidad del arte como laboratorio-santuario. El artista más que atender a la elaboración de una protección mágica y ritual parece estar aquí viviendo libremente una representación de su vida de cazador que ya domina: Sobre el canto de un saliente (de unos 30 centímetros) de la pared que cae oblicuamente a tierra, está pintado (a poco más de un metro de altura) un bisonte al revés: el artista ha tenido que trabajar en una postura forzada, incómodamente, con su espalda comprimida por la pared del fondo. Nos intriga a todos el motivo de esta representación invertida del bisonte. Pero no puede ser más claro: está grabado así para que sepamos que estamos contemplándolo desde arriba: el bisonte es que está representando caído en la trampa. En efecto, hay dos bisontes más pintados a su lado (algo más en alto y a la derecha) que se dirigen a la trampa: el primero viene en posición normal y el segundo (en el centro) con la cabeza abajo, cayendo. Si el tercero (que nos

intriga) es dibujado en posición normal para nosotros, desaparece la imagen del bisonte atrapado o nosotros resultaríamos también (debajo, más profundos que el bisonte) cogidos en la misma trampa. El artista que lo ha sabido evitar, creo que aquí nos da una de las más ingeniosas y más raras representaciones prehistóricas de su vida de cazador. Los tres bisontes son el mismo en 3 fases de una caída expresada cinematográficamente. Es el testimonio de un hombre que se expresa desde la vida: si está recordando una historia, lo hace con ingenio y libertad. Y si cuenta lo que está viviendo es que ya libremente puede vivir y contar. Por esto digo: Solutrense. No es que afirme nada (sería prematuro hacerlo). Nada digo de unos frisos que extrañamente aparecen raspados: ¿se han borrado los que había o se está preparando la pared para pintar? ¿cómo nos explicamos que en estas cuevas utilizadas en tan dilatados periodos de tiempo haya quedado tanta superficie libre sin pintar? Otras preguntas han sido el objeto de este libro. Paso por esta cueva en Orio, (comienza noviembre), camino de Zarauz en donde el impresor ya ha compuesto este trabajo que no me es posible ampliar. Nada digo de algunas figuras en esta cueva desde cuyo contorno grabado el artista inicia el modelado interior. No me extrañaría que concluida la exploración tuviéramos aquí (para nuestra provincia oportunamente ejemplar) una muestra de hombre resuelto y decidido (no importa que magdaleniese final o solutrense, que hace nueve o quince mil años) (ver ADORNO). Nada puedo, solo, afirmar, pero sí pensar en voz alta y libremente.

Y asimismo, finalmente, cuando decimos Neolítico y Cromlech, nos referimos al último proceso prehistórico y a su solución, en este caso, entera y definitiva. Ya no necesitará el hombre en nuestro suelo replegarse en la protección espiritual del arte (Se habrá entendido también que hemos agotado esta herencia nuestra). Con la construcción estética del cromlech finaliza para el País Vasco lo que entendemos por Prehistoria y por Arte: el hombre estrena una nueva relación con el Universo, consigo mismo y con los demás. Nunca el hombre se había dividido a sí mismo desde tan lejos ni de tan cerca y nunca en la etología comparada se volverá a hallar una invención estética de más fuerte y visible trascendencia para el comportamiento tradicional y el estilo existencial (histórico) de un pueblo. En el cromlech, el lenguaje artístico termina. El muro prehistórico y la estatua se desembarazan de toda su materialidad. El ser estético se libera de su peso, de la presión mortal (provisional) de su encierro. Y el artista existencialmente apoyado en su borde, queda con las manos libres, sin ninguna razón espiritual ni material para proseguir su actividad. El artista recibe por el cromlech su verdadero ser social. Se piensa a sí mismo. La angustia vertical que origina el arte se viene al suelo y el temor excesivo del hombre hacia fuera o hacia arriba se transforma en un reconocimiento horizontal en los demás. La inseguridad existencial concluye, concluye el arte, y la existencia con privilegios para la invención del artista ya no se justifica. Volvemos a vivir este momento excepcional con el arte contemporáneo. El lugar que tiene que dejar vacío el artista es el lugar de la nueva fe colectiva. Lo que el artista ha hecho, la educación ha de traducirlo para todos. El artista que hoy insiste en su actividad particular se ha convertido en un parásito (y no sabe lo que está haciendo ni se ha enterado de nada) (Preguntad al artista de hoy qué hace y para qué trabaja). El artista no se justifica cuando todo el arte nuevo está ya en la calle. Cuando todo lo que valorizamos en la obra de arte lo podemos encontrar con su mismo y más alto prestigio en la naturaleza y en la vida a nuestro alcance. Pero esta comprensión no se traduce y he aquí este resultado contradictorio: que en lugar de ir desapareciendo los artistas,

Pr

hoy se están multiplicando: porque el que comprende un poco se cree ya capacitado para hacer profesión pública de su habilidad. Innecesario y mediocre es por esto el arte actual, manifestación superficial del afccionado que en otros momentos se ha llamado arte popular.

El escultor viaja en su estatua hasta donde el viaje de la estatua y del arte concluyen. Luego falta menos y es algo más difícil el camino: pero es preciso proseguirlo a pie. Hoy la tarea, en este trayecto, no es estética sino vital. Ejemplo: «El vasco se pone la boina al lado izquierdo, usa la mano izquierda y queda con la derecha libre» (134). Esto que afirmo hoy y que es algo que traduzco de mi investigación en la estatua, vale más que todas mis estatuas anteriores y que las que hoy pudiera pretender. Es una forma de orientarnos en la recuperación de la capacidad de diálogo que hemos perdido con nuestro ser tradicional. Cada rasgo o hábito que recuperemos en nuestra conciencia representa psicológicamente un restablecimiento de nuestro estilo íntimo, que en el mundo de hoy equivale a recuperar la fe en el hombre y que para nosotros es recuperar nuestra fe en el hombre vasco, en nuestro pueblo. Es restablecer nuestra alma, remodelar nuestro instinto, reeducarnos desde una actitud, desde un gesto, que obedecía a unos reflejos condicionados por sentimientos éticos y normativos, por un saber existencial cuyo olvido es precisamente lo que nos ha impedido proscribirlo también o arruinarlo. Este es el repuesto espiritual que nos queda y que otros pueblos no tienen. Somos como una pobre familia venida a nada, pero que sabe (el artista de hoy tiene que saberlo) que posee una riqueza oculta (en su tradición). De este desocultamiento último (ver 80: DESOCULTAMIENTOS EN EL ARTISTA) en la tarea inaplazable de nuestra autotransformación, es ya responsable el artista actual (56).

Preuss 107

Proust, cuestionario 110

Puedo estar solo 30

Puig, arquitecto [54]

puntos suspensivos v. SUSPENSION

querer estar solo 30

Quevedo 144

Quijote 29

Quousque Tandem v. PROLOGO NUMERO DOS

radio de soledad 141

Rafael 144

raza espiritual 22

Rebaño y euskera neolítico v. DISCIPLINA

Regoyos, pintor [56], 147

Religiosidad 82

estética 15, 152

vasca 15

Religioso, espacio v. ESPACIO RELIGIOSO

Resnais, cine 52, 139

Respiración vasca 138

Rh, FACTOR

No tendría sentido mi tesis del origen vasco del cromlech como creación estética ni, por tanto, mi argumentación sobre la tradición de un estilo existencial vasco desprendido de esa elaboración final del arte prehistórico, si el pueblo vasco actual no fuese su continuidad como grupo étnico.

Q

R

Un historiador puede perder alguna abuela en su memoria, pero la transmisión espiritual de nuestra singular y definible personalidad no puede haberse realizado con interrupciones. Del volumen que acaba de aparecer en la colección Auñamendi, con trabajos de Aranzadi, de Barandiarán y de Etcheverry («La raza vasca»), anoto simplemente: Pág. 37: «El Dr. Jaureguiberry resume la interpretación de los resultados obtenidos mediante las investigaciones serológicas en los siguientes puntos: 1) La raza vasca es una raza rica en elementos O, luego muy pura, 2) La raza vasca es una raza rica en elementos A, luego posiblemente septentrional y desde luego occidental, 3) La raza vasca es una raza muy pobre en elementos B, luego occidental. Pág. 35: «El Dr. Martial subraya que la fórmula sanguínea de los vascos es la más occidental de todas las fórmulas europeas, la menos asiaticizada» (He advertido en mi reflexión cómo las posibles semejanzas o contactos que parecen verse del vasco con pueblos orientales se explicarían estéticamente por derivarse de culturas con una semejante—independiente— conclusión en cromlech). Pág. 83: «Del panorama sero-antropológico europeo se desprende como probable que la propiedad Rh negativa en Europa derive principalmente de los antepasados consanguíneos de los actuales vascos».

Ribera, Carlos 168

RISA EN EL VASCO

Yo entonces inclinaré la cabeza, piensa nuestra lechera en la versión vasca del cuento de la lechera, pensando en que se hará rica y que le saludará con respeto la gente y es cuando al inclinarse derrama la leche. Hay contestación (fase estéticamente auditiva), diálogo con los demás, en esta versión del célebre cuento. En otros países, el pensamiento de la lechera manifiesta otros sentimientos. En la versión castellana (Libro del Conde Lucanor) se manifiesta más bien un sentimiento de poder o de orgullo. Conversando con Javier Aramburu, nos animábamos para este juego de interpretación comparada. «Sobre las conexiones a distancia de nuestros hombres de caserio hay anécdotas curiosas. Yo presencié un caso (me escribió el editor en unos comentarios a la lectura de este libro): El yerno contaba a su suegro en la mesa en presencia de otras personas, un sucedido chistoso ocurrido el año anterior. El suegro quedó serio y sin pestañear. Un poco corrido el ocurrente, le dice: Pues bien que se reía el año pasado, si casi se ahoga, cuando se lo conté... El aitona quedó serio como antes. Al rato ya en el postre, comenzó a reírse artísticamente, con ostentación. Le dice el yerno: qué le pasa? Y contesta: Pues que ahora me está dando la vuelta la risa del año pasado!».

Ortega refiriéndose a los vascos (v. ORTEGA) dice que «cuando el amor llega al extremo de sí mismo, vuelve la cabeza, y al ver su frenesí, sonríe de sí propio; esto es el humor». En efecto, esta fina referencia sobre el humor sí conviene al humor en el vasco. Que no es esa risa o esa reacción retardada (que nos hemos acostumbrado tontamente a reír en el cine norteamericano), ese volver la cabeza de la persona al rato (en el espacio) de darse cuenta de lo que le ha pasado o se le ha querido decir. Ríe el vasco por debajo de las cosas, que a otros dan risa por encima. Y así, cuando nos parece ver tarde su risa, es que ha andado fugitivo por dentro. Y cuando vemos su risa es porque sale a respirar y como ríe temporalmente, ya se ríe desde otro sitio.

Cómo le sale la risa al vasco? Cómo piensa al reírse, qué piensa de la risa? Un bertsolari, hace muy poco, ha aludido poco delicadamente a un hecho íntimo de su compañero, y éste se ha retirado avergonzado. En algún lugar

Ri

aquí nos hemos referido a que en el bertsolari no hay un hombre sino dos. Al retirarse callado este hombre ha dejado al público sin ninguno de los dos bertsolaris. Hemos relacionado un profundo sentimiento de respeto a los demás en el vasco con su aversión natural al chiste (2). No hemos entrado directamente en esta interpretación. Ni en ninguna otra. No hemos pretendido aquí en este libro nada más que contribuir estéticamente a una ampliación de las preguntas y de los métodos con los que estamos interpretándonos superficialmente, insuficientemente. (v. LIZARDI).

Rivet, Paul 97

Robbe Grillet 166

Rodin 144

Rohe, Mies van der v. ARQUITECTURA EXPESION y HOMBRE HISTORICO

Romero v. GOYA

Rothko, pintura 64 [49] 85

Russell, Bertrand 172

S

Sanguíneo, grupo vasco v. Rh

San Ignacio v. Loyola

San Sebastián, cementerio civil 164
festival cine 154 [58]
y Guipúzcoa 156

San Telmo, museo 54, 145

Sartre 71, 83, 103, 108 v. GIACOMETTI y [43]

Saura, pintura [25, 27]

Scheller, Max 103, [58]

Schoenberg 164

Schuchardt 33

Semántica 32, 33

Sem Tob 147

Sensibilidad ciudadana 151 v. VACUNA

estética 78
existencial 151
política 78, 151'
religiosa 78, 95, 151

Sentimiento comedia 27, 28, 30

místico 30

religioso vasco v. DIOS DE TROI FRERES

trágico 28, 30, 14, 15, 75

trágico, Unamuno, actor del 29

de justicia 15

SENTIMIENTO VASCO

Una filosofía ética, nuestra tradición, ser sustantivamente ético. Un sentimiento peculiar, una seriedad natural. Al vivir, al jugar, para enfadarse, para reír. Sé más cómo no es en el vasco el sentimiento que se expresa en la gracia, en el humor. No falta al respeto, no hiere a los demás. No entiende, carece de sentido para aguantar la broma o el chiste gracioso que hace daño sin otro motivo que el del chiste puro. El vasco no se burla. Siente humillación de dejar a otro en ridículo. No hace reír. No es actor, no sabe representar. No sabe tomar el pelo o su forma de hacerlo espera una investigación. Aborrece el vasco, por ejemplo, la picaresca castellana. Al vasco no le resulta gracioso ni el vasco que resulta gracioso. No le hace gracia, la gracia natural de otros pueblos, como por ejem-

plo el andaluz, la «cachada» en el suramericano. Unamuno reaccionó en contra del tipo de imaginación meridional. Me gustaría simplemente diferenciar comportamientos distintos por su tradición cultural. Podérmelos explicar. No quisiera herir el sentimiento de otras regiones que admiro y que quiero profundamente. Un poeta amigo en su último libro ha herido en verdad y yo estoy seguro que involuntariamente, el sentimiento de nuestros amigos andaluces. Una escritora y un profesor de Instituto escribieron en un periódico de San Sebastián en defensa de lo andaluz. El profesor, me parece que voluntariamente, nos ha tratado mal y que esto acostumbra a hacerlo muy a menudo. No hemos contestado nadie. Yo sé también un cuento gracioso. Un hacendado suramericano tenía un perro fuerte y peleador, al que gustaba enfrentar con los otros que encontraba en sus paseos. Vio a un indiecito pacífico con su perro al lado pacíficamente acostado. El hacendado le dijo: «Indiecito, déjame tu perro para que juegue un rato con el mío». «No, patroncito» «Sí, indiecito, déjamelos». Y al fin se lo dejó. Se sorprendió mucho el patroncito del violento rugido que le salió al perro del pastor y de lo que hizo con el suyo. Y preguntó al indígena de qué raza era su perrito. Y el indiecito le contestó que no sabía: que cuando lo encontró en el campo tenía melena y se la había cortado (v. PASCAL).

Señal 33

Serialismo 140

Sert, pintura 145

separatismo centralista v. GOYA

Signo 33

Silencios, dos 83, 84, 85, 89

Simon, Claude, novela 141

Sistiaga, pintura v. CARTAS DE DIOS

Sociedad Amigos del País 24

de la cultura musical 163

violentos del País 136

Solana 144

Solocueva v. ESTILO FILIFORME

SOLUTRE, CABALLOS EN

Al pie de la Roca de Solutré (que da nombre al Solutrense): trampa-depósito-cementerio de caballos (decenas de miles de caballos).

SOLUTRENSE

Parece —se escribe— que no deriva del Aurifiaciense ni que el Magdalenense le tuviera en cuenta, pero sí procede del Aurifiaciense y sí le tiene en cuenta el Magdalenense. El cazador-pintor licencia al artista, por esto le parece al historiador que supone que el artista acompaña siempre al cazador (al hombre) con ortopedia espiritual, que el Solutrense es una experiencia independiente. El artista estrena su primera independencia del arte. Todavía en alguna pared se dibujan algunos caballos en negro. Pero los caballos están fuera. El artista se aleja de su refugio mural y entra resuelto en la vida. Perfecciona su diseño industrial. Acaba bifacialmente su herramienta, retoca el sílex, lo adelgaza. Aparecen las puntas de muesca, las agujas de hueso con ojo, la técnica microlítica. Ya regresará a restablecerse con el artista magdalenense y volverá en el Aziliense a darse de alta nuevamente en la vida.

St

Stockhausen, música [22]

Stone Henge 104

Suárez, fotografía [58]

Supernumerario 61

Surrealistas en abril [39]

SUSPENSION (15, 105) ver Nota en 129

Suspensividad. Reducir fenomenológicamente desde la estructura (falso «suspense» desde el tema exterior del relato). Suspense, suspensión, puntos suspensivos (...), interrogación (?), Todo (=O) menos la conciencia misma que interpreta y ha de contestar=() Cromlech, suspensión=()... (15, 105, nota 129...) Con la geometría razonamos en el espacio. Con la aritmética contamos en el tiempo. Cuando con el espacio queremos contar, el hombre que está en el tiempo, comienza a medir y se sale del relato, de la cuenta de contar. Con los números enteros, contamos. Cuando surge un decimal, empezamos a medir, interrumpimos el contar, olvidándonos de la cuenta. Y cuando ponemos puntos suspensivos (...) interrumpimos esta interrupción espacial que hemos comenzado a razonar y volvemos a contar, entrando en el momento más emocionante del relato. Porque en los puntos suspensivos hay una suspensión del relato, una panorámica de vacío, dentro del mismo relato. Dentro de la misma cuenta, los puntos suspensivos son una pregunta (una toma de conciencia crítica del propio espectador dentro del relato): es la suspensión de su conciencia, el «suspense» estéticamente auténtico, estructural, el suspense, la suspensión de la cuenta dentro del mismo contar... (no es esa tensión afectiva que la preocupación del tema nos produce en ciertos momentos) Aquí en la suspensión interna, la pregunta es un instante más de la cuenta producido por la cuenta dentro de ella misma...

En los estilos clásicos se mide mucho lo que se va a contar y es más lo que se mide que lo que se cuenta. Los románticos saben contar mejor y como proceden de los momentos clásicos, su técnica es des-medirse, des-formarse, es un estiramiento espacial inconformal desde el tiempo. Por falsa tradición latina conservamos una falsa idea de que lo aritmético es inferior a lo geométrico. Pienso si aritmetizar no será un volver más alto y espiritual de la razón matemática al sentimiento de vivir, a la novela de contar.

Szokolay, músico 164

T

Talavera, Jesús María 170 v. EDUCACION ESTETICA

Tapiés, pintura 85, [25, 32]

TAUROMAQUIA EN LASCAUX

Hay una evidente relación estética en la lucha del artista con el espacio (agoramaquia) y la del hombre con el toro. No es un dominio directo, una caza. Es una suerte (estética) con trampa, con engaño. Algo también íntimamente relacionado con la suerte (la gracia, religiosa) de acercarse el hombre a Dios. («Tretas para cazar a Dios», San Juan de los Angeles). Dos terrenos: el del artista y su muro, el del hombre y el toro. El del hombre y Dios. Dos estilos: en un terreno o en el otro. Una técnica, la misma: citar, templar y dominar (terminología de la tauromaquia). No puedo ahora detenerme aquí. Pero en mi tesis sobre el nacimiento de la estatua en la prehistoria americana (ob. cit.) reproducía la escena pintada en el muro del pozo de Lascaux [14] en la que un hombre con máscara de pájaro es derribado por un bisonte, para advertir la mentalidad mágica diferente del escultor prehistórico americano de la del pintor prehistórico europeo.

En América el hombre se funde con su máscara. Se con-funde con la fuerza de su enemigo, cae al mismo tiempo que él en la trampa-herramienta de su estatua, se con-vierte con él en el hombre-jaguar. En Europa el pintor no se identifica con su muro, se enmascara pero su máscara es solamente disfraz, herramienta lateral, que trabaja su suerte y le esconde. Un cazador disfrazado de reno se acerca ya a un bisonte en un grabado en hueso de **Laugerie-Basse**, en **Dordogne**, pero sólo es el hombre emboscado que caza al animal conduciéndole a su foso-trampa. En cambio, la escena de **Lascaux** que tan diversas interpretaciones ha sugerido, nos permite también pensar a nosotros en una especie de suerte estética y ritual en la que el hombre enmascarado de pájaro, aquí derribado por el bisonte, deja caer de su mano un estoque-pájaro, un engaño-muleta. Cuando la caza del toro: se convierte en una suerte estética en tiempo de Goya. No es. Pero, aquí, entonces ¿qué sucede si en el oficio religioso del cazador se alían ritualmente la danza y la muerte? Danza y torea (bisonte) el torreador-hechicero, el bisonteador...

Tauromaquia y pintura v. GOYA

Tectiforme v. TRAMPA

Tiempo 26, 112

desocupación del v. **EXPRESION E INFORMALISMO**

tratamiento del v. **MEDIR Y CONTAR**, 53 v. **Estilo vasco**

Tiziano 144

TODO ES ARTE

Todo es ya sensible desde lo estético. Cuando el arte experimentalmente concluye, todo el arte pasa a ser Naturaleza. Ya toda la Naturaleza (y todas las naturalezas) tienen explicación natural y estética. Esta es una de las más fundamentales conclusiones del arte contemporáneo que todos deberían haber comprendido. Todo lo que se nos manifiesta con el material sensible de una experiencia estética, es ya arte. Todo lo que está manchado es ya pintura. Todo tiene ya un interés estético (y que ya puede razonarse), todo lo que vemos o percibimos (aun sin la intervención del artista y aun en contra suya) se nos revela como con-sistencia estética. Ni siquiera la burla contra el arte carece de interés estético. Si dices no, dentro de ese no ha nacido un si que se vuelve contra el que ha querido artísticamente burlarse o negar. Era pintura las manchas que produjo el asno con el pincel atado a su rabo, pero que los burros que quisieron burlarse no podían comprender (v **CARTAS DE DIOS**). Seguimos en nuestra tradición latina con el gusto atado a antiguos pinceles. ♡ **UN ARTE YA**

toro-naturaleza 95

Torres Murillo 166

Tradición latina (estilos 1 y 2) 25, 26

celta v. **Borges**

vasca (un estilo 3) 8, 22, 26, 14

escrita y oral 22

pintura v. **GOYA**

TRAMPA

El arte, el muro, estéticamente trampa, tratamiento religioso. Ver [11]. Bisonte en la trampa espiritual del muro. Ver [62]: en un círculo mágico, dos pájaros. Siempre que entra la vida en un círculo, podemos sospechar de una tradición de nuestro cromlech. Toda construcción estética, contiene vida, es religiosa estéticamente. Un signo cromlech es un círculo mágico.

Tr

Ninguna construcción funeraria es mágica, estéticamente. Ver [61]: Pareja humana dentro del sol. Ver [43]: Nada-cromlech, Dios en la trampa neolítica del vasco. (Ver ESPACIO RELIGIOSO).

Tranquilizantes 170

Trasestatua 167

trasnovela 167

trasrelato 167

Troi Frères, cueva v. DIOS DE

Turismo 154 [58]

txalaparta 132 [65] [56]

Txistu v. HOMBRE, ESTATURA

U

U.I.A. Unión Internacional de Arquitectos (?) ver Pierre Vago.

Unamuno 10, 14, 16, 17, 21, 27a 30, 48, 50, 94, 108, 113, 117, 129, 147, 165 [58]
v. SENTIMIENTO VASCO

UN ARTE-YA

Los informalismos pretendieron fatuamente autocalificarse como un arte-otro y no eran más que la parte irracional y constante del arte de siempre. Hoy todo lo que seguiría no siendo arte desde el arte de siempre, es desde la experiencia total del arte contemporáneo ya concluida, ya arte (un arte-ya). v. TODO ES ARTE

Uncir el yugo 133

Urbanismo 149 [54, 59]

Urquijo, urquijismo 48

Ursúa 155

Urteaga, Leonardo (ver CARTAS DE DIOS)

vacío, cero-cromlech (ver CROMLECH)

el relato 141

obtención

signo 33

de los demás 141

V

VACUNA, VACUNACION ESPIRITUAL

Un amigo, en Irún, tiene en su servicio dos chicas. Una atiende la casa y la otra los niños. Las dos son excelentes. La que atiende la casa es de Toledo. La otra es de Lesaca y se le ha recomendado que hable en vascuence a los niños. Pero al poco tiempo, la chica de Lesaca ya no habla en vascuence ni va a misa los domingos, como acostumbraba. La de Toledo ha hablado con desprecio a la de Lesaca, del idioma del país, de los vascos y de la costumbre de ir a misa. Pero, rápidamente toda la familia de la de Toledo está viniendo a vivir a nuestro país. Miles de casos como éste están ocurriendo hoy entre nosotros. El poder natural de asimilación de un pueblo para las gentes que le llegan de fuera, cesa cuando ese pueblo no vive normalmente, sustancialmente, popularmente, su educación y su tradición cultural y espiritual. Esto es gravísimo y nos está ocurriendo. La chica de Lesaca no sabe nada de sí misma y de su pueblo. La de Toledo no sabe nada de sí misma y de su pueblo y sabe menos del nuestro y le importa menos. Hoy es tarde para esperar que sus nietos sean y piensen otra cosa. Menos el hombre, cualquier producto de una región al entrar en otra sufre unas observaciones, una inspección y hasta hay vacunas para

preservación de lo que interesa. España no es solamente Andalucía o Toledo o Madrid. Nos debe preocupar un remedio para esta degeneración que nos está consumiendo espiritualmente. No instruimos a nuestro pueblo y nadie instruye ni informa de nosotros a los que vienen. Si no se les instruye en donde salen debe instruírseles donde llegan. Lo mismo sucede al español cuando emigra a otros países. He comprobado apenadísimo cómo en los 15 días de viaje en barco a Suramérica, no se hace nada por remediar el estado absoluto de ignorancia con que nuestras gentes se trasladan a vivir a otro país del que no saben ni el nombre del presidente de su Gobierno, nada de su historia y sus costumbres. Ni un libro en la biblioteca del barco (qué biblioteca de vergüenza!) de un escritor americano, de un poeta. La delegada de Información y Turismo en el barco, ni la menor atención en este aspecto (ni en ningún otro), ni una breve charla de información. En todos los viajes que he hecho a América, me he preocupado de esta cuestión con las autoridades del barco. Pero si al país que recibe al inmigrante no le preocupa más que vacunarle en el brazo, no puede mejorarse nada esta deplorable situación inhumana tan fácil de corregir. (Hoy festividad de Jueves Santo, un grupo de obreros andaluces que viven aquí en Irún, se pasea por la Avenida de Francia. Uno de ellos luce un sombrero nuevo cordobés. Me emociona primero sentir cómo un hombre manifiesta su adhesión espiritual a algo poniéndose su mejor sombrero. Luego otros pensamientos me traen una tristeza infinita).

Vago, Pierre, arquitecto 90 (Fundador y presidente de la Unión Internacional de Arquitectos, organismo inescrupuloso en provecho propio, entrometido en las actividades internacionales de arte y arquitectura) ver Montevideo, curso internacional.

Valdelomar v. EDUCACION ESTETICA

Valéry 67, 87

Valverde 35, 46, 55, 57

Valle Inclán 144

Vallejo, César v. GOYA

Vallet, arquitecto [56]

Vazquez Díaz 144

Vedova, pintura [24]

Velázquez 25, 14 [60] 77

Vergara 24

vasco, estilo 8

2 comportamientos 113, 133

Verhaeren [56]

Villasante, P. 51

Villoslada 59

Vizcaino, el 29

Voltaire 135, 172

Weissmann, escultura 81, [31]

WHITMAN 149 v. CARTAS DE DIOS

Xenpelar 6, 139

Xirau 103

zona gris, Urbanismo [59]

Zubiaurre, hermanos, pintura ver ORTEGA Y GASSET

Zubiri 78

Zuloaga 14, 19, 57 y 142 a 145

OTEIZA

QUOUSQUE TANDEM...!

5^a edición



ENSAYO DE INTERPRETACIÓN ESTÉTICA DEL ALMA VASCA

QUOUSQUE TANDEM...!

QUOUSQUE TANDEM...!

OTROS Y VIEJOS MATERIALES INÉDITOS

Goya (tauromaquia y arte como tauromaquia) de 2 conferencias en Bogotá 1946
Estética de Acteón (en cine y otras dificultades, 1964)
Poética de Acteón (curación de la muerte) (curación de la memoria)

TEXTOS EXTRAVIADOS

★

Química y estética de la Cerámica (para un renacimiento de la cerámica vasca)
Mito y estética de Dédalo (conferencia en Exposición 4 escultores abstractos, Bilbao, 1950)
Poética de la ausencia en César Vallejo (conferencias en Lima, 1960)
Tratamiento del tiempo en el Arte contemporáneo (conferencia de clausura Exposición de pintura española en vanguardia, Montevideo, 1960)

Un gran cajón baúl lleno de cartas documentaciones que podían ocasionarme complicaciones al volver de Buenos Aires el 48 que dejé en una Biblioteca municipal que dirigía mi amigo el poeta Schiavo en cuya Biblioteca en la terraza como en un gallinero allí le hice un retrato una cabeza que está escuchando la tierra allí viví con Itziar mis últimos meses antes de embarcar y cuando volví el 60 no encontré nada

conocí que había fallecido por un poema de Borges que hablaba de su amigo y compañero de bibliotecas

★

La pérdida de este libro de cerámica, tengo que decir algo, pues son 14 años de mi entrega total a cerámicas industriales, técnicas de enseñanza, Buenos Aires en el laboratorio de la Escuela nacional de cerámica, en Colombia contratado por su gobierno para organización de la enseñanza de la cerámica, cursos en Escuelas de Ingenieros, Trujillo, Lima, clases, intercambios con estilos populares, alfareros del Cuzco, etc. Regreso el 48 y dirijo en Bilbao, 1949 y 50, fábrica de porcelana dieléctrica. Los mejores aisladores de porcelana de entonces en España los fabricamos nosotros. Con esta evidencia negociable funcionando a la vista trato creación Escuela en San Sebastián de arte a base de talleres y autofinanciable a base del montaje industrial del taller de cerámica, en Bilbao lo mismo, visitas, gestiones, todo inútil. Y me falta decir lo que más me importa y es que a mí, sin interesarme la cerámica ya que me preocupaban más personalmente otros estudios, elegí cerámicas para mis años en América por servir a nuestro país en este sector de nuestra cultura popular, artesanías y educación artística, verdaderamente miserable en aquellos años de la República y lo más triste la mentalidad infantil de personalidades de nuestra política nacionalista que hablaban de nuestro renacimiento cultural sin interesarse ni entender nada en profundidad (hoy la situación es la misma). Pensé resumir en libro lo que prácticamente se hacía imposible traspasar a los demás, lo terminé para la imprenta en 1959 y me desapareció de mi propia casa de Irún en 1960 cuando para Madrid acompañé a Nestor su primera exposición de escultura con la última mía y mi texto como final del Arte Contemporáneo, pérdida irremediable, junto con dos carpetas en las que conservaba ordenados escritos sin publicar y artículos, algunas clases y conferencias, etc. No me he podido consolar de esta desgracia y si ahora me quejo, yo mismo no sé por qué... Ya se me disculpará este desahogo espiritual de quien ha creído haber trabajado mucho y no le ha resultado nada

INDICE EPILOGAL y breve Diccionario crítico comparado del
arte prehistórico y el arte contemporáneo

Jorge Oteiza **escultura y algunos escritos**

- 1908 en Orio País Vasco
- 1944 **Sobre el arte nuevo en la posguerra**
(**Carta a los artistas de América Universidad de Popayán, Colombia**)
- 1950 **Lo dinámico en el arte** (en libro con las conferencias de Santander)
- 1951 Milán, IX Trienal, Diploma de Honor
- 1952 **Interpretación estética de la Estatuaría megalítica americana**
(**Madrid cultura Hispánica, y retirado de las librerías**)
- 1954 Censurada la Estatuaría de Aránzazu y concluida en el 69
Androcanto y sigo, ballet por las piedras de los apóstoles en la carretera (promanuscrito, Madrid)
- 1957 Brasil, Gran Premio internacional de Escultura en la IV Bienal de São Paulo
(en mi catálogo con mi **Propósito experimental**)
- 1958 Conclusión experimental de mi escultura
- 1960 Montevideo, Concurso internacional, vencedor absoluto con arquitecto Roberto Puig
Hacia la pintura instante sin Espacio ni Tiempo (Montevideo al pintor Nova)
- 1963 **Quousque Tandem...!, interpretación estética del alma vasca**
- 1965 **Para una tipología de las relaciones del vasco con Dios y con la muerte**
(en libro de Amezaga **Consejos a un recién muerto**)
- 1968 **Estética del huevo, Mentalidad vasca y laberinto**
(en libro de Fullaondo, **Oteiza 1933-68**)
- 1970 Primer premio Urbanización Plaza Colón, Madrid (Concurso de ideas, en equipo arquitecto Ángel Orbe) La realización lamentable con otro falso primer premio para un equipo del Ayuntamiento con sus ideas mesetarias
Para una tipología del cuento vasco en castellano (en libro Luis Uranzu)
- 1973 **Un modelo de hombre para el niño en cada país** (como epílogo a La sicología entre la física y la ecología, del Dr. Ubalde Merino)
- 1974 **Libro de Pelay Orozco sobre Oteiza, su vida, obra, pensamiento**
(con ampliación de Oteiza con 780 reproducciones y datos experimentación)
- 1979 Bilbao, Fundación Sabino Arana centro cultural de investigaciones suspendida realización por PNV en el Gobierno vasco
- 1984 **Ejercicios Espirituales en un túnel** (sonemática vasca y mitos / código semántico vasco preindoeuropeo / revelación en frontón vasco de nuestra cultura original)
- 1985 Madrid, Medalla de oro Bellas Artes
- 1986 **Oteiza esteta y mitologizador vasco (varios, Universidad País Vasco)**
- 1987 San Sebastián, nuevo cementerio mítico vasco en Ametzagaña, sin realizar
- 1988 Caixa de Pensiones, Antológica Propósito Experimental, Madrid, Bilbao, Barcelona
En la Caixa Recopilación textos en Catálogo
Premio de las artes Príncipe de Asturias
Cartas al Príncipe
- 1989 Bilbao, la Alhondiga Central cultural (el Cubo) con arquitectos Saenz de Oiza y Juan Daniel Fullaondo, el Cubo lo rechaza el Gobierno vasco para estafa vergüenza Guggenheim contra cultura y artistas vascos
- 1990 **Existe Dios al Noroeste (Poética)**
- 1991 **Libro de los plagios**
un vídeo: Oteiza, Fragmentos 1988-91, de Jon Intxaustegi
- 1992 **ITZIAR elegía y otros poemas**
Doctor honoris causa (ofrecimiento Artes y luego Filosofía y País Vasco)
agradecido, rechazados
Donación Fundación-Museo a Navarra
Medalla de oro de Navarra
- 1993 **30 años del QT 5ª edición con**
PRÓLOGO A ESTE LIBRO YA INÚTIL EN CULTURA VASCA TRAICIONADA

Comentando y rectificando un fragmento que en *España virgen* dedica a los vascos Waldo Frank, Oteiza toma vuelo para la exposición de profundas intuiciones... Este libro está cuajado de elementos originales, algunos de ellos de gran penetración y todos importantes para una interpretación correcta y esencial del «hecho» vasco en el contexto del proceso universal. Pero la intuición más profunda, renovadora y reveladora de Oteiza es la que confiere sentido al cromlech neolítico vasco, cuyo significado sería la solución entera y definitiva a un proceso prehistórico. Hace observar Oteiza el hecho evidente que presenta el arte contemporáneo, acentuando su tendencia a la abstracción y entrando decididamente en una disciplina de silencios y eliminaciones, para desembocar en un vacío, cuyo punto terminal, a escala y magnitud contemporáneas, sería una repetición del cromlech neolítico vasco, con idéntico significado de que el proceso cultural dejaría de exteriorizarse para integrarse en la vida diaria. Y de ahí la revelación y la fe de Oteiza en nuestra disposición singular para reintegrarnos en las situaciones creadoras del mundo de hoy. El libro ha causado ya un impacto decisivo en la formación mental de la juventud estudiosa del país, en actitudes políticas y en expresiones que publicaciones locales citan, casi al pie de la letra, de *Quousque tandem...*! (JOSE DOMINGO DE ARANA, *Rev. Occidente*, Madrid, IX, 65 y *Presente y futuro del pueblo vasco*, Bilbao, 68)

Permanecerá su teoría del alma vasca, por lo menos como posible bello punto de arranque a fecundas caminatas del espíritu. El inflamado libro de Oteiza es, en medio de nuestra producción literaria, como un terremoto... (ARTECHE, *Boletín Amigos del País*, San Sebastián, VI, 63)

...Una obra asombrosa, llena de intuiciones, de conceptos y de anticipaciones geniales, en la que la fantasía ha jugado también un papel importante... Oteiza, avizorando desde esa torre, desde esa atalaya excepcional que es para él la interpretación estética (a la cual la mayor parte de nosotros no tenemos acceso, por mucho que nos duela) nos habla con arrebatada pasión de los vascos: de su comportamiento, de sus peculiaridades psicológicas y temperamentales, de su sensibilidad, de sus costumbres, de su estilo, de sus adulteraciones actuales... (PELAY OROZCO, *El escritor y su brújula*, San Sebastián, 1963)

Obra llena de adivinaciones fulgurantes dirigida a los hombres de Vasconia, a quienes viven en ella y, asimismo, a todos los que la aman y conocen. El autor tiene destellos geniales de hombre que vive en otro mundo (*Club ORBI de lectores*, San Sebastián)

La presentación tipográfica del libro es una nueva sorpresa de Oteiza: sin paginación, con el frontispicio en la última página, con un índice salmódico de materias y un curioso índice artístico y diccionario... ¡Ya lo creo que saldrá abundante pan de esta levadura! (P. ANASAGASTI, *Rev. Aránzazu*, VIII, 63)

Profeten antzera, badu Oteizak ere garra eta etorria, badu deadarka **opportune et importune** mintzatzeko deia. Eztio ajolakabekeriaren pake gozoan bizi denari pake gozorik utzi nai eta pakearen —besteak beste— jabe direnek eztiote berari ere barkatuko. Gerra badakar, gerra gorria izango du berak ere. Esan dezadan, bada, aurrera jobaiño leen, bizi ro gogoko dudala Oteiza eta Oteiza'ren jokabidea. Orrelako akullaitzailleren baten premian geunden, gure buruari ederretsiz lizunduko ezpagiñan. Aruntzago, gorago, bulkatu nai ginduzke, eta bultzada gogorren bearrean gera lozorrotik irten eta norabait mugitzeko. Argi eta garbi mintzatzea —gerta ala gerta— zer da ere erakusten digu eta ezta ori irakaspen makala izkuntza gogoeten estalki biurtu du un franko-errentzat... (LUIS MITXELENA, *Egan*, San Sebastián, VI, 63)

ISBN: 978-84-7681-163-4



9 788476 811634